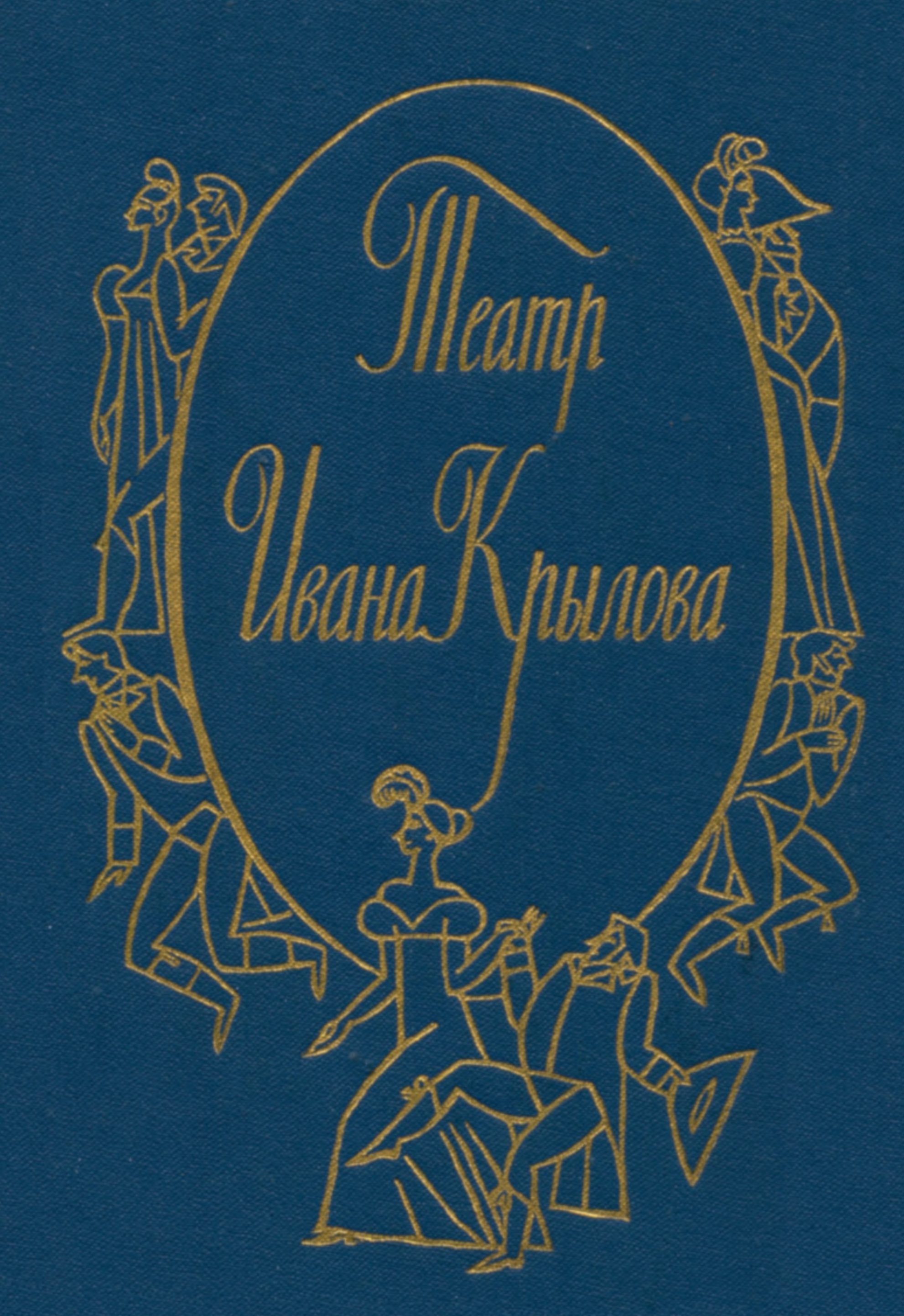
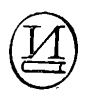
М. ГОРДИН, Я. ГОРДИН



М. ГОРДИН, Я. ГОРДИН ТЕАТР ИВАНА КРЫЛОВА

М. ГОРДИН, Я. ГОРДИН





«ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1983

ББК 85.443(2)1
Г68

Художник В. Смольков

Рецензент С. Б. Рассадин

Г $\frac{4907000000\text{-}048}{025(01)\text{-}83}$ 87-83

> Ныне Россия утеснена бедностию и отягощена работами, наложенными от злодеев сребрелюбцев и гордости наполненных дворян <...> кои несытою своею завистию почти уже всю Россию поглотили <...>. Обитчики ж и несытые богатством судьи и дворянство без жестокого нашего гнева не преминуют.
>
> *Из указа Пугачева*

НАЧАЛО

1

В 1782 году в Петербург приехал канцелярист Тверского магистрата Иван Андреевич Крылов. Тринадцатилетний чиновник прибыл в столицу вместе с матерью и малолетним братом Львом.

Четыре года назад умер глава семьи Андрей Прохорович Крылов, и теперь его вдова надеялась выхлопотать пенсию. В свое время капитан Крылов деятельно участвовал в подавлении пугачевского восстания, а после разгрома крестьянской армии выполнял ответственные поручения по расследованию причин мятежа. Генерал П. Потемкин писал: «Как гвардии капитан-поручик Маврин послан был от меня с отдельною комиссиею в Уральск, тогда он, Крылов, в его, Маврина, ведении состоял и все его повеления, касающиеся по долгу службы, исправлял с таковым усердием и ревностью, как надлежит верноподданному ея императорского величества рабу» [1].

Ни чинов, ни наград за свое усердие капитан Крылов не получил. В 1775 году он вышел в отставку и поступил на штатскую службу — в палату тверского уголовного суда, а затем стал вторым председателем магистрата тверского наместничества. В этой должности он вскоре и умер, оставив в наследство сыновьям сундук с книгами.

Еще при жизни отца Иван Крылов поступил подканцеляристом в уездный суд. Поначалу он, видимо, только числился

в службе, но вскоре ему пришлось являться в присутствие и переписывать бумаги. Много лет спустя Крылов сознавался, что был нерадивым чиновником. Пренебрегая канцелярскими обязанностями, он день и ночь читал книги. Между тем повытчик его, человек грубый и сердитый, не только журил его за пустые и бесполезные занятия, т. е. за чтение, но иногда бил по голове и по плечам, а также жаловался отцу.

Запойное чтение с ранних лет стало источником незаурядной эрудиции, которой Крылов отличался уже в юности. Никакого систематического образования он не получил. С его собственных слов известно, что мать посылала его в дом тверских аристократов Львовых, с детьми которых он учился разным наукам, французскому языку, танцам. Эти занятия были его единственной школой. Впрочем, в доме Львовых он постигал не только французские вокабулы. «Отец его был бедный тверской дворянин и, не имея возможности воспитывать сына своего Ванюшу дома, отдал его Петру Петровичу Львову,— вспоминала родственница крыловского благодетеля,— который умным мальчиком занимался, учил чему мог, а между тем, как Ванюша вырос и сделался расторопным молодым человеком, всегда был чисто и пристойно одет и как в доме Петра Петровича людей было мало, то часто, как гости бывало приедут, то кто-нибудь из хозяев и скажет: «Ванюшка, подай в гостиную поднос с чаем», и Крылов ловко исполнял желание хозяев и получал благодарность от доброго и умного Петра Петровича. Потом Крылов отправлен был в Петербург и уже там известен стал всей России <...>. Часто посещал и наш дом, хотя решительно никогда не упоминал о доме Петра Петровича; может быть очень, самолюбие его страдало, вспоминая, что он служил там иногда как лакей» [2].

Очевидное неравенство жизненных уделов, доставшихся ему и его сотоварищам, «господским» детям, должно было казаться юному Крылову нестерпимо обидным. Отсюда его рано развившийся критический ум, насмешливость и ранняя зрелость.

После смерти мужа Мария Алексеевна Крылова отправила императрице прошение о пенсии. Ответа не последовало. Тогда Иван Крылов испросил отпуск на двадцать девять дней и в конце 1782 года уехал в Петербург. Отпуск Крылов многократно просрочил, но все уладилось быстро и легко. Ему удалось поступить в петербургскую Казенную палату.

Тут не обошлось без сильной протекции. В Казенную палату у Ивана Крылова был прямой путь. С мая 1782 по декабрь 1783 года, петербургским вице-губернатором и, соответственно, управляющим Казенной палатой служил бригадир Савва Иванович Маврин, тот самый, к которому был прикомандирован в 1774 году капитан Крылов. Поскольку Иван Андреевич быстро и без хлопот стал чиновником этого важного учреждения, то ясно, что вдова обратилась к Маврину за поддержкой, и он взял к себе на службу сына старого сослуживца. Уже через два месяца Крылов

получает следующий чин, что тоже не могло быть случайностью.

Однако и успешное продвижение в чинах не приохотило Крылова к канцелярским трудам. Чем дальше, тем определеннее он мечтал о карьере писателя. Имена великих поэтов знал с детства. Эти имена с почтением произносили в просвещенном доме Львовых. Крылов давно понял, что успех писателя не зависит ни от богатства, ни от знатности. И ему было ясно, что для такого безродного бедняка, как он, самый верный, а быть может, единственный способ выбиться в люди — стать знаменитым писателем.

Один из первых его биографов со слов самого Ивана Андреевича рассказывал: «Дух авторства прежде всего проявился у Крылова в драматическом роде. В голове его вертелись греческие герои, римские полководцы; но это были еще неясные образы, он не умел сладить с ними. Первым драматическим опытом его была опера под названием «Кофейница» <...>. Он узнал от кого-то, что есть в Петербурге типографщик Брейткопф, чрезвычайно любящий музыку; отыскал его, принес ему свою оперу и предложил купить ее. Для страстного любителя, каким был Брейткопф, довольно было одного названия оперы, чтобы не отвергнуть ее. Он предложил 60 рублей, но Крылов на место денег попросил книг. Для такого молодого человека, каким был Крылов, это предложение было замечательно и доказывало уже, чего впоследствии можно было ожидать от него. Но выбор был еще замечательнее. Он взял Расина, Мольера, Буало» [3]. Таким образом, Крылов начал как писатель драматический: решил сочинять для сцены.

Конечно же, для юного провинциала не было в Петербурге места более привлекательного, чем театр.

К моменту приезда Крылова в северную столицу там действовали два публичных театра, оба на Царицыном лугу.

Театр купца-антрепренера Поше, где играли иностранные труппы, был по преимуществу развлекательным. Там можно было не только посмотреть балеты, итальянские, французские комические оперы, иногда французские трагедии, но и послушать концерт, поиграть в карты, выпить пива, лимонаду, водки и вина.

Театр купца Книппера был иным. Идея этого театра была необычна с самого его начала. Книппер, который содержал немецкий театр в Петербурге, обратился в 1779 году в московский Воспитательный дом с просьбой отдать ему в актеры пятьдесят юных воспитанников. В Воспитательном доме, учрежденном в Москве в 1764 году для подкинутых внебрачных детей, мальчиков и девочек обучали чтению, письму, арифметике, географии, счетоводству, фабричным ремеслам, садоводству, кроме того, драматическому искусству, музыке, пению и танцам.

Книпперу были отданы шесть актеров, шесть актрис, девять танцовщиков, семь танцовщиц и двадцать два музыканта. Он обязался по контракту содержать их, продолжить их театральное обучение, а после трех лет учения и работы в театре положить

жалованье. Приглашенный Книппером знаменитый актер Иван Афанасьевич Дмитревский стал готовить из юношей и девушек профессионалов. В короткое время он добился видимых успехов. Русский театр начала усердно посещать светская публика, не говоря уже о простом народе. «Театр Поше, на котором даются французские комедии, публикою совершенно покинут,— рассказывал современник.— Нынешний театр довольно часто посещается солдатами лейб-гренадерского полка, платящими, как и другие, за вход свои полтиннички» [4].

Однако созданная Дмитревским труппа просуществовала недолго. 12 июня 1783 года Екатерина II подписала указ, адресованный тайному советнику Олсуфьеву: «Для управления различными зрелищами и музикою, со всеми потребными людьми, составить особый Комитет или Собрание, под председанием вашим, в котором присутствовать генерал-поручику Мелисино, камергерам Дивову и князю Голицыну, генерал-майору Соймонову и камер-юнкеру Мятлеву <...>.

На содержание всех зрелищ и музик для Двора Нашего и для публики отпускать из Кабинета ежегодно по сту семидесяти четыре тысячи рублей в два срока, именно в Генваре и Июле месяцах.

Из сей суммы имеют содержаны быть: 1) певцы итальянские, для концертов при Дворе Нашем и для большой оперы; 2) театр российский; 3) опера комическая итальянская; 4) театр французский; 5) театр немецкий; 6) балеты; 7) оркестр, как для концертов при Дворе, так и для всех означенных зрелищ, достаточный и, наконец, 8) все вообще для того потребные люди и вещи» [5].

Этим указом частные антрепризы в Петербурге были упразднены. Отныне в городе выступала только одна русская труппа — придворная. Лучшие актеры театра Дмитревского попали в число императорских.

С осени 1783 года публичные спектакли давали попеременно в двух «городских» театрах. Из рассказов современников известно, как выглядел зрительный зал Деревянного театра на Царицыном лугу. Скамьи партера располагались амфитеатром, над партером вокруг всего зала тянулись три яруса балкона. Потолок украшала живопись.

24 сентября 1783 года был торжественно открыт Большой, или Каменный театр, строительство которого продолжалось около десяти лет. Находился он между Мойкой и Екатерининским каналом, близ Коломны. Большой театр существенно отличался от Деревянного не только размерами и богатством отделки, но и конструкцией. Принцип демократично объединяющего зрителей амфитеатра заменила идея распределения мест по сословиям. Зал снизу доверху опоясывали ярусы лож. Здесь бывала только «чистая» публика. Для «черни» оставались скамьи партера и верхняя галерея — раек. Сюда, на самые дешевые места, в толпе

купцов, мещан, лакеев пробирался чиновник Казенной палаты Иван Крылов.

Что мог он видеть на сцене «городских» театров? Диапазон театральных представлений был весьма широк — от трагедий и драм до фарсов и балетов. Русская труппа ставила немало оригинальных сочинений, но еще больше — переводов и переделок. Тут первое место занимали французские пьесы, но на афишах встречались также имена Шеридана и Гольдони.

Особый стиль тогдашнего русского драматического театра можно определить как стиль подчеркнуто условный. Преобладала декоративная обобщенность сценических образов, сознательно доведенная до схемы. На подмостках действовали не живые люди, но своего рода маски или, как тогда говорили, «характеры». Каждый персонаж являлся носителем одного какого-либо порока, одной какой-либо добродетели или страсти. И это было не недостатком художественного метода, позже названного классицизмом, а его сутью. В распоряжении театра были определенным образом сочиненные или соответственно интерпретированные пьесы. Персонажи их сплошь и рядом получали значащие — опять же совершенно условные — имена. Подмостки заполняли Ветродумы, Пролазы, Прияты, Честоны, Плутаны, Сумбуры. (Система персонажей-масок была в ходу и много позднее, вплоть до грибоедовских времен).

Четкие, как бы обведенные выразительным контуром, но плоские фигуры героев актер мог оживить, придав им некоторые человеческие черты, приблизив их к «натуре». Умение искусно соединять — не разрушая ее — условность фигуры с отдельными живыми чертами отличало лучших мастеров эпохи. Так, Дмитревский, играя в трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» и произнося длинный монолог Синава, обращенный к убитому брату, медленно подвигался вместе с креслом от рампы в глубь сцены, будто отстранялся от приближавшегося к нему призрака. Простое движение придавало достоверность эпизоду, наполненному лишь напряженной декламацией.

В трагедии актер мог оттенить грандиозные общечеловеческие страсти привычными бытовыми подробностями, а в веселой пьесе — добиться острой комической выразительности, подчеркивая контраст между вымышленной маской и повадкой, жестом, интонацией, как бы сию минуту подмеченными на улице...

Литературным жанром, где контрастнее всего могли сочетаться заданные мотивы и мотивы, привнесенные из жизни, была комическая опера. Именно этот жанр выбрал для своего дебюта тринадцатилетний Иван Крылов.

2

Яркие зрелища с веселой музыкой, пением, танцами — комические оперы к концу 1770-х годов становятся едва ли не самыми популярными представлениями русского театра. Существовало несколько традиционных разновидностей комических опер.

Были пасторальные оперы, где действовали аркадские пасту́шки и пастушки́ — Милены, Миловзоры и прочие. В таком духе написана, например, «пастушеская драма» В. И. Майкова «Деревенский праздник», где нарядные крестьяне в радостных песнях непрерывно повторяли, что они «в жизни живут блаженной».

Были оперы «этнографические» — со множеством подлинных народных песен, с воспроизведением народных обычаев и обрядов. Самым ярким и популярным образцом такой оперы был «Мельник-колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова. В Деревянном театре на Царицыном лугу «Мельника» сыграли двадцать семь раз сряду при полных сборах — случай по тем временам уникальный. Здесь зритель видел на сцене посиделки в крестьянской избе, гадание, ворожбу, сговор; слышал множество русских песен.

Наконец, были оперы сатирические, где на первый план выступала социальная тематика. Одной из лучших в этом роде была опера «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина. Героя оперы, крестьянина Лукьяна, помещик хочет продать в рекруты: помещику нужны деньги, чтобы купить модную карету французской работы.

Порою в одной пьесе совмещались две-три тематические линии. Так, в знаменитой опере «Санкт-Петербургский гостиный двор» М. Матинский не только зло обличал плутни купцов и подьячих, но и демонстрировал яркие картины народного быта: второе действие пьесы с возможной точностью воспроизводит обряд «девишника».

Традиционные сюжетные схемы, варьируясь и видоизменяясь, кочевали из одной комической оперы в другую, но такая повторяемость мотивов соответствовала стилю театра «характеров». На привычной канве виднее были все особенности узоров, которые в соответствии с талантом и намерениями изобретали авторы.

Комическая опера имела и традиционный круг героев. Главными и почти обязательными ее персонажами были крестьяне. Это обыкновение русская комическая опера переняла у французской и итальянской. Но заимствованные ситуации и образы зачастую получали совершенно новую окраску и новый смысл, поскольку воспроизводились на отечественном материале и — что не менее важно — воспринимались на фоне русской жизни.

У Ивана Крылова, задумавшего написать комическую оперу, действие которой разворачивается в крепостной деревне, было несколько предшественников.

Летом 1772 года, в то время, когда беглый казак Емельян Иванович Пугачев услышал от беглого гренадера Логачева, что он «точно как Петр третий», и отправился на Яик подымать яицкое войско, на Придворном театре в Царском Селе в присутствии императрицы играли первую русскую комическую оперу «Анюта» М. Попова.

«Анюта» начиналась песней крестьянина Мирона, в которой исходная позиция автора оперы определялась совершенно четко: крестьяне измучены скудной подневольной жизнью, они видят нелепость и несправедливость существующих порядков, они озлоблены, они готовы к насилию. Молодой крестьянин Филат, ревнующий — и не без оснований — дворянина Виктора к Анюте, грозит ему расправой.

Сюжетное столкновение между крестьянами и дворянами в комических операх традиционно основано на любовном соперничестве. Показать настоящее развитие конфликта драматург не мог как по условиям жанра, так и по причинам чисто цензурным. Можно было только наметить его и увести в сторону. И у Попова этот реальный, в высшей степени актуальный конфликт, как того требовала сценическая условность, подменялся ложным: Анюта оказывалась вовсе не крестьянкой, а дворянкой, Филат, соответственно, терял права на нее и охотно брал отступного. Проблемы как бы не существует. Но зловещая нота подспудной ненависти, озлобленности, возможности физического столкновения остается.

Несмотря на все издержки жанра, комическая опера давала огромные возможности. В трагедии крестьянин неизбежно терял присущие ему речевые особенности и переставал быть самим собой. Мужик как таковой в высоком жанре был неуместен. Нужно было в этом случае делать из него некую абстрактную фигуру без ясных социальных и этнических признаков, пропадал яркий драматургический эффект от узнаваемости крестьянского языка и быта. Помимо того, в трагедии реальный конфликт еще труднее было затушевать. Он выглядел слишком грозным. В музыкальной пьесе особенности жанра придавали мрачной по существу ситуации оттенок театральной несерьезности. Музыка и танцы отчасти снимали смысловую напряженность. В такой атмосфере легче было предложить зрителю благополучный и как бы разрешающий противоречия финал.

Но хотел ли русский драматург 70-х годов XVIII века сказать все до конца? Объясняются ли его уловки только цензурными условиями? Конечно, нет. Вывод был страшен, а сознание русского литератора еще не было к нему готово. До появления книги Радищева пройдет без малого двадцать лет. Драматурги уговаривали себя и публику, что все может образоваться, если крестьяне проявят больше терпения, а дворяне — больше благоразумия и добросердечия. Второе было значительно важнее. Ведь театр обращался не к мужику — крестьянин в зрительном зале встречался достаточно редко,— но именно к дворянину.

Жанр комической оперы с крестьянской тематикой выглядит даже не столько обличающим, сколько предупреждающим, предостерегающим. И, разумеется, было движение, развитие идеологии жанра.

В 1778 году в Москве состоялась премьера комической оперы Николая Петровича Николева «Розана и Любим». Написана она была сразу после подавления пугачевского восстания. По части трезвости оценки взаимоотношений крестьян и дворян Николев ушел далеко.

Барское счастье — наше несчастье,
Барское ведро — наше ненастье,
Их забота — наша сухота;
Их забава — наша отрава;
Их беда — хлеб да вода;
Хлеб да вода — наша еда;
Затеи да холя — барская доля;
Наша холя — милая воля [6].

Память о том, как мужики попытались добыть «милую волю», была еще свежа.

Сюжетная ситуация у Николева принципиально отлична от «Анюты». Там дворянин Виктор вполне благопристойно ухаживает за героиней; у Николева помещик Щедров силой похищает крестьянку Розану, явно нарушая законы божеские. А законы человеческие на его стороне. И единственная надежда обиженных на вмешательство самой императрицы.

Щедров похищает Розану, потому что влюбляется в нее. Им движет страсть, совладать с которой он не в силах. Но ведь и крестьянин Любим, жених Розаны, любит ее не меньше.

Один из персонажей — лесник, изъясняя без обиняков суть дела, говорит отцу Розаны, отставному солдату Излету, который намерен идти к Щедрову вызволять дочь: «Нам ли, свиньям, с боярами возиться? Да вишь до бога-то высоко, а до царя далеко; а когда те хочется, так поди, пожалуй, знать-то еще у бар-то в переделке не бывал, вишь это, брат, не под турком; тут так тебя отдубасят, что разве ин да на-поди! (*Поет.*)

Как велят в дубье принять,
Позабудешь пустошь врать.
Не солдату бар унять,
Чтоб крестьянок не таскать.
Бары нашу братью так
Принимают, как собак,
Нет поклонов, нет речей,
Как боярин гаркнет: бей
В зад, и в макушку, и в лоб.
Для него крестьянин клоп!» [7]

Яснее сказать было трудно. Свой помещик страшнее басурманина-турка.

Но крестьяне не склонны безропотно терпеть. В николевской опере об этом сказано яснее, чем в «Анюте». Собираясь идти на барский двор освобождать Розану, лесник говорит:

Дай с мочью мне собраться
Вить надо тамо драться.
Дай взять мне хоть топор[8].

Не более года назад подавлены последние очаги сопротивления пугачевцев...

Опера была написана в 1776 году, отдана в театр в 1777-м, а премьера состоялась в 1778-м. «Из чего выходит,— так писал Николев,— на проверку, что она целый год <...> хранилась под спудом. Что ж было тому причиной — я не знаю»[9].

Если опера кончалась тем, что крестьяне шли силой восстанавливать справедливость, то причину задержки понять не трудно. Николев сообщал, что четвертое действие он прибавил позже, после чего опера увидела сцену.

В четвертом действии Щедров раскаивается в своем злодействе и возвращает Розану отцу и жениху. Он вдруг осознает, что «добродетель неравенства не знает». И декларирует:

Быть может и мужик
Душою так велик,
Как сильных царств владетель[10].

Если вспомнить, что несколько лет назад простаковы и скотинины узколобой жестокостью довели страну до гражданской войны, то признание за мужиком добродетелей, равных царским, звучало как признание дворянской вины. Так что при всем благополучии и призыве к социальному миру новый конец николевской оперы в конкретной общественной обстановке оказывался не таким уж идиллическим.

В конце 1770-х годов русский зритель увидел и услышал такой высокий образец жанра, как «Несчастье от кареты» Княжнина. И крыловская «Кофейница» ориентирована как на «Розану и Любима», так и на «Несчастье от кареты», но по стилю, по языковой фактуре существенно от них отличается.

3

Помещица Новомодова поутру хватилась дюжины серебряных ложек, оставленных с вечера на столе. Она в горе и ярости. Ложки украл приказчик, но решил свалить вину на крестьянского парня Петра, своего счастливого соперника. Петр женится по любви на Анюте, в которую влюблен приказчик. Приказчик сговаривается со знакомой гадалкой — Кофейницей,— и та, погадав на кофейной гуще, называет приметы вора, прямо указывающие на Петра. Петра решено продать в рекруты.

«Розану и Любима» здесь напоминает мотив любовной страсти, толкающий героя на преступление. Но вся ситуация бесконечно снижена. У Николева одержимый высокой страстью благородный Щедров чинил беззаконие, будучи не в силах совладать с собой. У Крылова же прохвост приказчик расчетливо творит плутни. Ему хочется жениться на Анюте, но вообще-то он и без нее может обойтись.

В «Кофейнице» главный конфликт разворачивается тоже между крестьянами и помещицей, но подоплека конфликта — дворянская корысть и злобное самодурство.

В «Несчастье от кареты» крестьянского парня помещик Фирюлин продает в рекруты, но делает это беззлобно, даже как-то наивно. Тут корень зла не в том, что помещик жесток и хочет кого-то погубить. Ничего подобного! Просто он живет в совершенно ином мире, нежели его крестьяне, и не воспринимает их как реальных людей. У него вообще отсутствует представление о российской жизни. Французские кареты и шляпки — вот его истинная реальность.

Фирюлин — традиционный «характер» модника и мота, примененный к нравам России 1770-х годов. Образ строится непрерывным нагнетанием черт легкомыслия, самодовольства, эгоизма и тем самым сознательно окарикатуривается.

Крыловская Новомодова может быть определена как театральная маска барыни-тиранки. Но личина здесь человекоподобна, здесь дан в большей степени портрет заурядной помещицы, чем карикатура на нее, маска почти срастается с живой физиономией.

Пожалуй, более всего крыловская Новомодова напоминает фонвизинскую Простакову.

О, проклятые лакеи,
Окаянный хамов род!
О, бесстыдные злодеи,
Чтобы всех вас побрал черт!
Вы господ век мучить рады,
И от вас всегда досады,
Пьянства, злобы, плутовства,
Смут, ссор, драк и воровства! (II, 21)*

Новомодова ненавидит крестьян именно потому, что они — крестьяне, «окаянный хамов род!». Крылов понял и показал то, что составляло подоплеку помещичьей жестокости, что определяло всю систему отношения дворян к мужику, безусловное сознание собственного превосходства, не нуждающееся ни в каких доказательствах. Отсюда и уверенность, что с мужиком можно

---

* Все цитаты из произведений И. А. Крылова, кроме специально оговоренных случаев, даются по изданию: *Крылов И. А.* Полн. собр. соч. в 3-х т. М., 1946. Римская цифра в скобках обозначает том.

поступать, как заблагорассудится. Мужик — вне закона юридического и нравственного.

Ваньку, Ташку,
Петьку, Дашку,
С ними вместе и Парашку
Я смертельно отдеру
И их всех переберу (II, 21).

Голос госпожи Простаковой звучит здесь совершенно явственно.

В отличие от «благородного» Щедрова, за которого всю грязную работу делают его псари, и от княжнинского любителя французских карет, который слишком изысканно устроен, чтобы заниматься кулачной расправой, Простакова и Новомодова вершат расправу собственноручно. «Рук своих не пожалею»,— твердит Новомодова. «С живых кожи до пят спущу» — это не преувеличение в ее устах.

В гроб от палок положу
И в солдаты посажу (II, 40).

И вместе с тем Новомодова совсем не Простакова. Она — явление новое, новомодное. Характер новой формации. Продукт ложного просвещения. Новомодова — нечто противоположное Стародуму, отнюдь не темная поместная дворянка. Она и вообще-то перебралась в деревню ненадолго и с определенной целью — чтобы ее любовник потомился и стал щедрее. Это дама с некоторым французским лоском, но не оторвавшаяся от почвы.

Самодурство Простаковой освящено традицией. У нее есть определенный кодекс поведения. Новомодова знать не желает вообще никаких норм. Простакова ценит и любит ту темную жизнь, которой живет. Новомодова эту жизнь презирает, потому что получила смутное представление о другой, «изящной» жизни. У Простаковой есть жизненная цель — вырастить и осчастливить сына. У Новомодовой детей нет и наверняка не будет. Это ей не нужно.

Простакова именно как существо пусть уродливо, но любящее способна на страдание. Для Новомодовой это исключено. Она живет только для того, чтобы ублажать себя. Она — исчадие полупросвещенности, презирающей все ценности, кроме материальных. Но и свою «выгоду» она понимает вполне идиотично — богатое имение можно променять на французские наряды и ливрейных лакеев, которых скоро нечем будет кормить. Простаковы копят, Новомодовы мотают.

«Кофейница» написана ради Новомодовой.

Смысл оперы Крылова именно в этом новом типе. Вся комедийная интрига — лишь фон для зловещей фигуры молодой вдовы, которая бывала во Франции, терпеть не может, чтобы ее звали по имени-отчеству, потому что «только наши русские

дураки это делают, и это безмерно как дурно», которая знает, что ныне не прежние времена и «всякая живет по своей воле». Простакова не станет хвалиться адюльтером, Новомодова своим развратом кичится. Крылову удалось создать типаж, сконцентрировавший многие весьма существенные черты дворянства конца века.

По литературному уровню крыловская опера уступает княжнинским комедиям, не говоря уже о «Недоросле». Но «Кофейница» — не просто первый опыт молодого драматурга. В ней просматриваются многие существенные черты будущей работы Крылова.

В «Анюте», «Розане и Любиме» безусловны и злободневны были сами проблемы. Жизненная среда конструировалась авторами из достаточно условных элементов, они старались возместить эту условность языковым нажимом — диалектизмами, особенностями произношения. «Несчастье от кареты» демонстрирует вполне реальный жизненный слой. Но очень определенный и поданный в строго литературных границах. Не то в «Кофейнице». Язык оперы — при всех стилистических несовершенствах — естественнее языка и «Анюты», и «Розаны и Любима». Вовсе нет «крестьянской экзотики», диалектизмов — простая, живая, выразительная речь. В свободно интонированном стихе, синтаксис которого настолько нелитературен, насколько нелитературна разговорная стихия, мы слышим обаяние будущей свободы крыловского басенного стиха. Все это здесь лишь в зачатке — но все это уже есть, несмотря на несомненную слабость многих стиховых строк.

«Кофейница» как произведение словесности возникла на основе трансформированных заимствований из современной Крылову драматургии. Но это канва, на которой резко выступают собственные наблюдения юного автора. Много лет спустя Крылов утверждал: «Нравы эпохи верны: я списывал с натуры» [11]. Нравы русской провинциальной жизни он знал не понаслышке. А что касается его представлений об отношениях господ и мужиков, то тут надо вспомнить, что первыми его сознательными впечатлениями были впечатления, связанные с пугачевским восстанием,— бегство из Яицкого городка, голодное житье в осажденном Оренбурге. Сколь сильное воздействие события пугачевщины оказали на сознание мальчика, ясно из позднейшего рассказа Крылова Пушкину: «После бунта Ив. Крылов возвратился в Яицкий городок, где завелась игра в пугачевщину. Дети разделились на две стороны — городовую и бунтарскую, и драки были значительные. Крылов, как сын капитанский, был предводителем одной стороны. Они выдумывали, разменивая пленных, лишних сечь, отчего произошло в ребятах, между коими были и взрослые, такое остервенение, что принуждены были игру прекратить» [12].

Несомненно, в разговорах старшие Крыловы постоянно возвращались к воспоминаниям о пугачевщине. Недавними исследо-

ваниями установлено, что пространный очерк, рассказывающий о защите Яицкого городка от пугачевцев (Пушкин использовал его при работе над «Историей Пугачева»), принадлежит перу Андрея Прохоровича Крылова[13].

16 сентября 1774 года в Яицком городке член Оренбургской секретной комиссии гвардии капитан-поручик Маврин, к которому был прикомандирован капитан Крылов, снял первый допрос с Пугачева. «Описать того невозможно,— доносил он по начальству,— сколь злодей бодрого духа». Несколько часов, проведенных в разговорах с вождем разгромленного восстания, произвели на молодого офицера сильное впечатление. Еще в мае того же года он представил правительству свое особое мнение о причинах восстания.

Екатерине очень хотелось свести все к пагубному действию самозванства. Кроме того, умами правительственных лиц прочно владела идея иностранного подстрекательства и замешанности оппозиционного дворянства. Екатерина, узурпировавшая трон, ждала политической интриги с любой стороны. Пугачев приглашал наследника Павла приехать к нему, оставив преступницу-мать. Екатерина явно подозревала сторонников великого князя в мятежных замыслах.

Но Маврин в своем донесении толковал совсем о другом — о бедствиях народа и злоупотреблениях властей, приведших к взрыву. Донесение его осталось в бумагах генерал-прокурора, не дойдя до императрицы[14].

Сподвижник Маврина капитан Крылов понимал истинные пружины общественных потрясений. Семью капитана Крылова — его жену и малолетних детей — пугачевцы приговорили к повешению. Было назначено место, на котором их всех казнили бы, если бы Пугачев взял Оренбург. Так что лютая ненависть мужиков к господам, о которой не хотели слышать в Зимнем дворце, для Крылова отнюдь не была тайной. В свои тринадцать лет он, вероятно, еще не догадывался, каков источник этой ненависти, но масштабы ее он ощущал ясно, что и сказалось в «Кофейнице».

4

Первая пьеса Крылова не попала на сцену, но в театральном и литературном мире Петербурга узнали о существовании юного сочинителя. Провинциальный мальчик поражал собеседников начитанностью, остроумием, основательностью суждений, литературным даром. Его показывали в гостиных как редкий феномен. Сохранилось предание, что вскоре по приезде в столицу Крылов читал свой перевод басни Лафонтена в доме видного сановника генерала И. И. Бецкого.

В заметках о Крылове знавшая поэта В. А. Оленина передает с его слов, что он очень любил первую жену Державина, Кате-

рину Яковлевну, «которую он считал гениальною и которая как ему, так и мужу своему сделала много добра» [15].

Когда это могло быть?

Державины уехали из Петербурга осенью 1784 года. Гаврила Романович получил пост губернатора в Олонецком наместничестве, а затем в Тамбове. Вернулись они в северную столицу только в середине 1789 года. В то время Крылов был уже известным литератором, издавал журнал и в покровительстве женщины не очень нуждался. Кроме того, Катерина Яковлевна с конца 1780-х годов часто болела. Она умерла в 1794 году тридцати четырех лет от роду.

Вероятнее всего, появление Ивана Андреевича в доме Державиных произошло в 1783—1784 годах, когда он приехал в Петербург и остро нуждался в помощи. Вот тогда Катерина Яковлевна, действительно, могла ему «сделать много добра».

Конечно, в дом Державина Крылова кто-то ввел. Тут снова нужно вспомнить Львовых. В Петербурге жил тогда близкий родственник тверских покровителей Крылова — Николай Александрович Львов, блестящий человек, эрудит, известный архитектор, ученый, литератор. Он часто бывал в Твери: в тверской губернии у него было имение. Его дочь пишет в цитированных ранее воспоминаниях о Крылове: «Иван Андреевич Крылов жил долго в доме у Николая Александровича Львова, где он был принят 12-тилетним мальчиком по бедности» [16]. Очевидно, именно у Львова поселился по приезде в Петербург юный провинциал. Николай Александрович — близкий друг и свойственник Гаврилы Романовича, разумеется, мог стать посредником между юным литератором и Державиным.

Еще один немаловажный штрих. В той же секретной комиссии, в которой служили Маврин и Крылов-отец, служил и Державин. (С Мавриным до самой его смерти Гаврила Романович находился в дружеских отношениях и переписке.) Таким образом, он принимал в своем доме не только протеже близких друзей, но и сына старого сослуживца.

Говоря о семейных связях Крылова, можно упомянуть еще имя Ростислава Евграфовича Татищева. Он служил с Андреем Прохоровичем в тверском наместничестве «прокурором верхней расправы». Внук первого русского историка, Татищев получил в доме деда прекрасное воспитание. Он вполне способен был оценить ум и талант Крылова-младшего. Дружеская связь с семьей Татищевых — братья Ростислава Евграфовича в начале 1780-х годов были молодыми гвардейскими офицерами — прошла через всю юность Крылова и продолжалась позднее.

Вскоре по приезде в столицу Крылов познакомился и с Яковом Борисовичем Княжниным — едва ли не самым известным драматургом эпохи. Как раз в то время, в конце 1770-х — начале 1780-х годов на петербургской сцене при шумном восхищении публики одна за другой появляются его новые трагедии, комедии,

комические оперы. От кого, как не от Княжнина, начинающий театральный писатель мечтал получить поддержку и одобрение? Младший современник Крылова, литератор Сергей Глинка рассказывал: «Княжнин дал ему приют в своем доме и первый открыл ему поприще тогдашней словесности» [17]. Глинка был учеником Княжнина по кадетскому корпусу, где знаменитый драматург преподавал словесность. Княжнин отличал его, беседовал с ним о записках, которые тогда уже вел Глинка, и даже подарил ему важный исторический документ. Таким образом, Глинка был осведомлен об обстоятельствах жизни своего учителя и его свидетельство заслуживает доверия *.

В записной книжке литератора В. Г. Анастасевича, хорошо знавшего Крылова, сохранилась такая запись: «Княжнин также был другом Ивана Андреевича Крылова» [18]. Анастасевич мог получить сведения или от Крылова, или от близких к Ивану Андреевичу лиц.

Косвенно факт раннего знакомства Крылова с Княжниным подтверждает и сообщение, будто юный Крылов посетил генерала И. И. Бецкого. Дело в том, что секретарем и правой рукой Бецкого был Княжнин, и если кто-то и демонстрировал генералу таланты юного поэта, то, скорее всего, именно он.

Яков Борисович любил помогать начинающим писателям. Он был образован, умен, даровит. В беседах с ним Крылов, несомненно, почерпнул для себя немало полезного. В доме Княжнина началось приобщение Крылова к миру кулис. Он стал узнавать его законы и обычаи, встретился с его людьми — актерами, театралами. Но с Княжниным они вскоре разошлись. Очень несхожи, даже враждебны друг другу по духовному складу оказались два драматурга. «Ознакомившись с Петербургом — свидетельствует Сергей Глинка,— Крылов оставил Княжнина» [19].

---

* Утверждение С. Глинки не противоречит сообщению дочери Н. А. Львова. Крылов мог сперва поселиться у Львова, а затем перейти в дом Княжнина.

Ужасно знаменье грядущие напасти!..
Несчастная страна! готовься к лютой части.
Ударить гром готов... спасенья нет для нас!

И. А. Крылов «Филомела»

ВРАГ ПАГУБНЫХ СТРАСТЕЙ

1

Юного Крылова вела по жизни упрямая вера в свой писательский дар и высокое предназначение. Но он был неопытен и ему необходим был наставник. Безусловно, сильный наставник, умный друг мог оказать значительное влияние на его взгляды и поступки. Однако в той мере, в какой он распоряжался своей судьбой, он был волен сам выбирать наставника — и его выбор весьма примечателен.

«Княжнин доставил Крылову знакомство с Дмитревским,— говорит Плетнев.— Несмотря на разность лет, званий и самых занятий, они должны были близко сойтися <...>. Дмитревский, не ослепленный успехами своими и славою, доступен был каждому молодому человеку, который желал воспользоваться советами его и замечаниями касательно театральных сочинений <...>. К довершению всего, он был артист гениальный. Ему были понятнее, нежели обыкновенному человеку, первые опыты другого гения» [1]. Премьер тогдашней русской труппы и ее сценический руководитель, Иван Афанасьевич Дмитревский на протяжении всей последней трети XVIII века оставался центральной фигурой петербургского театра. По словам одного из младших его современников, в игре Дмитревский не следовал заблуждениям века. Другие актеры старались выразить силу чувств громовым голосом, неистовым движением, резким жестом. Он никогда не

размахивал руками, никогда не кричал. Часто в сильных сценах он говорил шепотом, но шепот походил на дальний рокот грозы, от него волосы становились дыбом. У Дмитревского в некоторых ролях были реплики, которые зритель, раз услышав из его уст, запоминал на всю жизнь. Рисунку каждой роли он умел придать полную убедительность и завершенность.

Дмитревский-актер добился завидного успеха, почета и всероссийской славы, а между тем сценическая деятельность была лишь частью его весьма обширной жизненной программы. Ярославский семинарист, привезенный в столицу вместе с труппой Волкова, он сумел в зрелые годы стать европейски образованным человеком. Длительные поездки в Париж и Лондон для знакомства с тамошним театром дали ему достаточно редкий в ту пору в России опыт. Он свел дружбу с корифеями европейского театра, получил понятие о закулисной жизни французской и английской сцены. Дмитревский любил рассказывать — а рассказывал он мастерски — о своих встречах с Гарриком и Лекеном, Полом Джонсом и Сведенборгом, Калиостро и Казановой. Он не только ориентировался в европейской литературной ситуации, но прекрасно знал мировую драматургию, имел обширные познания в истории и географии. Свободно владея французским языком, он стал переводить. Переводил прозу, пьесы, при этом многие пьесы перерабатывал. Сочинял сам.

Но едва ли не больше всего привлекала Дмитревского роль педагога, воспитателя. Он разучивал пьесы с труппой. Он руководил театральной школой. Кропотливому труду театрального педагога он отдавал куда больше времени и сил, чем того требовали контракты. Под его прямым влиянием сформировались десятки актеров. Помимо того, он брал и учеников со стороны, некоторые из них жили у него в доме. Он учил русскому языку, а потом декламации воспитанниц Смольного института. Нередко к нему являлись молодые драматурги со своими творениями.

В 1784 или 1785 году с первой трагедией к Дмитревскому пришел Крылов. Иван Андреевич уже в старости вспоминал, как из Измайловского полка, где он жил тогда с матерью, отправился на Гагаринскую пристань к знаменитому актеру. Дмитревский принял его ласково и сказал, что хочет предварительно прочитать пьесу сам. С того дня в продолжение нескольких месяцев Крылов постоянно наведывался к актеру. «Наконец,— передает Плетнев,— Дмитревский принял его и объявил, что намерен читать трагедию вместе с автором. Чтение было необыкновенно продолжительно, потому что критик не пропустил без замечания ни одного действия, ни одного явления, даже ни одного стиха. Он со всею ясностию показал ему, как ошибочен план, отчего действие незанимательно, а явления скучны, да и самый язык разговоров не соответствует предметам. Это можно назвать первым курсом словесности, который Крылову удалось выслушать и где примеры ошибок брали на каждое правило из его трагедии. Он

почувствовал, что легче было написать новую, нежели исправить старую, что присоветовал ему и Дмитревский»[2].

И тут же Плетнев говорит о Дмитревском; «Как лицо общественное, он все достоинство свое, всю свою честь полагал в том, чтобы опытностью своею споспешествовать общественной пользе»[3]. Оценивая суть натуры Дмитревского исторически, можно сказать: по складу он был человеком Просвещения. Побудительным мотивом всей его бурной и весьма незаурядной деятельности было стремление научить в конечном итоге своих сограждан, как им следует жить. Недаром одному из писавших его художников Дмитревский велел изобразить себя в роли Стародума из фонвизинского «Недоросля». Дело не только в том, что он был первым Стародумом на русской сцене. Роль «друга честных людей», как называл Фонвизин своего героя,— жизненное амплуа самого Дмитревского. Формулу «театр — школа нравов» идеологи Просвещения понимали буквально. И Дмитревский пытался буквально ее реализовать как актер, режиссер, литератор, наставник молодых дарований. Он обладал мощным общественным темпераментом. И это больше всего должно было привлечь к нему Крылова. Юный драматург был натурой чрезвычайно общительной, деятельной и боевой. И потому в наставники искал не только мастера, знатока драматической техники и воспитателя литературного вкуса, но именно такого «споспешествователя общественной пользы», человека, преисполненного гражданских чувств, каким был Дмитревский. Можно думать, что Иван Афанасьевич в свою очередь оценил в юноше ум, литературный дар и отвагу борца за справедливость. Несмотря на огромную разность лет — Дмитревскому минуло сорок восемь, когда Крылову исполнилось пятнадцать,— они сошлись очень быстро. Уже через три-четыре года после первого знакомства, говоря о Дмитревском, Крылов с гордостью заявлял: «Он всем моим сочинениям делает честь, их переправляя» (III, 332).

Дружба с Дмитревским была для Крылова редкой удачей, имевшей многообразные последствия.

Благодаря ей, юный Крылов становится своим человеком в актерском кругу. Поддержка Дмитревского придает ему несравненную уверенность в себе. С помощью Дмитревского, и это было всего важнее, Крылов смог быстро и совершенно четко определить собственную позицию в сложной общественной и литературной жизни середины 1780-х годов.

2

Чтобы понять дальнейшие события крыловской судьбы, его общественные поступки, выбор драматургических сюжетов, надо представить политическую ситуацию в России тех лет. Именно эта ситуация, помимо причин собственно литературных, застав-

ляла Дмитревского с такой настойчивостью добиваться постановки «Недоросля», именно в этой ситуации исполнение им роли Стародума приобретало особый смысл. Все это были факты политической борьбы, в которую оказался втянутым и Крылов.

Фонвизин и Дмитревский подружились еще в 1760 году, когда Фонвизину было пятнадцать лет, столько же, сколько и Крылову, когда возникла его дружба с Иваном Афанасьевичем. Фонвизин сразу оценил значительность личности своего нового друга и встречался с ним, несмотря на резкое неудовольствие отца, считавшего, очевидно, что дружба с актером для родовитого дворянина предосудительна. Но в данном случае влияние было взаимным.

В 1769 году молодой Фонвизин закончил комедию «Бригадир», сразу сделавшую его знаменитым. Его приглашают читать комедию у императрицы. И в то же время он сближается с человеком, который сыграет решающую роль в формировании его политических представлений.

У Никиты Ивановича Панина, руководителя внешней политики Российской империи и воспитателя наследника престола, на рубеже 1770-х годов сложились обширные и радикальные планы. Восемь лет назад он стал идеологом переворота, погубившего Петра III и давшего императрице Екатерине Алексеевне титул самодержицы Всероссийской. Но переворот был задуман Никитой Ивановичем совсем не для того. Он желал, чтобы Екатерина была положенное время регентшей при малолетнем Павле, а затем — в момент его совершеннолетия — передала ему власть.

В 1769 году Павлу исполнилось пятнадцать лет, до его предполагаемого воцарения оставалось всего три года. Борьба поддерживающей его группировки с Екатериной вступала в решающий период. Никита Панин активно искал и привлекал людей, способных выступить на его стороне.

Декабрист М. А. Фонвизин, племянник Д. И. Фонвизина, писал в воспоминаниях: «Граф Никита Иванович Панин <...> провел молодость свою в Швеции. Долго оставаясь там посланником и с любовью изучая конституцию этого государства, он желал ввести нечто подобное в России: ему хотелось ограничить самовластие твердыми аристократическими институциями. С этой целью Панин предлагал основать политическую свободу сначала для одного дворянства <...>»[4]. К оппозиционному министру примыкали прославленные генералы П. И. Панин, П. А. Румянцев, И. В. Репнин.

В панинском кругу была разработана будущая русская конституция. Один из пунктов ее предусматривал постепенное освобождение крестьян — отмену крепостного права. Конституцию должен был реализовать Павел, воспитанник Панина, после вступления на престол. Писал проект конституции под руководством Никиты Панина Денис Иванович Фонвизин, который в 1769 году стал его доверенным лицом и секретарем. Более того, он сделался

своим человеком у наследника престола. Панинцы явно думали о новом дворцовом перевороте, приуроченном к совершеннолетию Павла. Фонвизин был одним из деятельных участников заговора...

В 1768 году из-за границы вернулся Дмитревский. Дружба с Фонвизиным и сходство взглядов привели его в панинский круг. В 1771 году, во время болезни Павла, Дмитревский пишет аллегорический пролог «Непостижимость судьбы», который не оставляет сомнений в его политических симпатиях. Он называет Павла надеждой страны, залогом будущего народного блаженства. Там же фигурирует и «мудрый наставник», то есть Панин, взрастивший в наследнике «благие семена добродетелей». Одновременно «Слово на выздоровление» Павла пишет Фонвизин.

На протяжении следующего десятилетия пропавловская оппозиция то отступает ввиду правительственных репрессий и угроз, то вновь принимает очертания политического заговора. Но непрерывно в придворных кругах, в среде гвардейских офицеров, в столичном обществе происходило противоборство разнородных сил — прежде всего сторонников конституционных преобразований и защитников неограниченного самодержавия и крепостного права. Очень активно и самоотверженно действовала здесь русская литература, в частности литература драматическая.

В 1780 году в театре Книппера с успехом был поставлен «Бригадир» Фонвизина. «Это в наших нравах первая комедия»,— сказал о пьесе Н. И. Панин. Руководил постановкой «Бригадира» Дмитревский.

В то же самое время друзьям Фонвизина стало ясно, что под его пером возникает сочинение небывалого в русской драматургии масштаба. «Недоросля» Фонвизин писал сразу после длительного путешествия за границу. Оттуда, издалека он с пристальностью всматривался в русскую жизнь. Когда же он вернулся, Петербург встретил его новыми надеждами и замыслами панинского кружка.

«Недоросль» был едва ли не самым решительным выступлением оппозиции. В пьесе прямо говорилось, что русское дворянство в массе своей не способно выполнять функции руководителя нации. Что оно само нуждается в опеке просвещенных и либерально мыслящих людей. «Дворянин, недостойный быть дворянином! Подлее его ничего на свете не знаю»,— заявляет Стародум.

Дмитревский — постоянный советчик и редактор Фонвизина — принимал в работе непосредственное участие. Когда пьеса была закончена, Иван Афанасьевич всячески ее пропагандировал, читал в дружественных домах. С огромным трудом, при помощи Павла и Панина, ему удалось добиться разрешения на постановку «Недоросля». Премьера состоялась 24 сентября 1782 года в театре на Царицыном лугу. «Пожираемый необыкновенной страстью к искусству своему,— пишет современник,— Дмитрев-

ский не мог играть пьесы без того, чтобы не обставить ее лучшими людьми, и чтоб не показать каждому, как он должен выставить играемое им лицо, то есть: прежде нежели начнутся репетиции, Дмитревский проходил с каждым роль, и давал всякому настоящий тон его роли, показав свойства представляемого и все оттенки» [5]. Нетрудно вообразить с какой страстью Иван Афанасьевич работал над столь важной для него постановкой. Вместе с Фонвизиным, принимавшим постоянное участие в репетициях, они создали спектакль неотразимого воздействия на сознание зрителей.

Роль Стародума играл он сам. Роль Правдина получил молодой актер Петр Алексеевич Плавильщиков.

Окончивший философский факультет Московского университета, эрудит и одаренный литератор, Плавильщиков в мае 1782 года стал издавать в Петербурге журнал «Утро». С самого начала издатель недвусмысленно заявил себя сторонником партии наследника. В журнале с восхищением говорилось о «великом Павле» и его друзьях — Петре Панине и графе Румянцеве. И Панин, и Румянцев в это время были в опале. Выступить в поддержку наследника в тот момент мог только принципиальный единомышленник Паниных и Фонвизина.

Несколько лет спустя Плавильщиков, наряду с Дмитревским, станет ближайшим другом Крылова. Вместе они будут издавать журнал, заведут вольную типографию... А пока что — вскоре после премьеры «Недоросля» — к Дмитревскому явился Крылов со своей трагедией. Известно только ее название — «Клеопатра». Разумеется, по одному названию невозможно судить о содержании не дошедшей до нас пьесы. Однако популярная история древнеегипетской царицы, прославившейся развратом, погубившей себя и сыгравшей роковую роль в судьбе своего царства, всякого русского читателя той эпохи неизбежно должна была навести на мысль о собственной императрице и ее фаворитах. Что подсказало Крылову подобный сюжет? Собственные размышления? Беседы в кругу Львова и Державина? Разговоры с Мавриным, врагом Потемкина, навещавшим Фонвизина в самое трудное для того время середины 1780-х годов — время тяжелой болезни и не менее тяжелой опалы? Как бы то ни было, активно работавшая критическая мысль юного Крылова постепенно обретала все большую ясность и остроту — художественную и политическую. Под влиянием друзей, с помощью Дмитревского он легче и быстрее мог определить свои цели. Легче и быстрее мог понять, что связывает его со всей бывшей до него литературой и что отделяет от нее. Ища свое, он, конечно, интересовался больше всего той областью словесности, которую в это время облюбовал для себя,— областью высокой трагедии.

3

Для русских просвещенных людей XVIII века театр был не только «храмом муз», но и своего рода политическим клубом. Это было единственное место в России, где громогласно обсуждали важнейшие аспекты государственной жизни, а заодно и основные проблемы морали. Правда, театральные дискуссии отличались от обычных философских и политических споров в двух отношениях. Во-первых, все суждения здесь высказывали только в теоретическом плане, безотносительно к конкретным событиям и лицам. Во-вторых, спор, происходивший на сцене, был лишь изображением столкновения неких сущностей, но не самим столкновением: это была игра, в которой все совершалось условно и предположительно. Но зритель, сидевший в зале, мог, конечно, любую услышанную им отвлеченную мысль применить к реальным обстоятельствам окружающей жизни. И к театральной игре зритель крыловских времен относился очень серьезно, ибо отличительная черта людей той эпохи — цельность, неумение до конца разграничивать воображаемое и действительное. Они по-детски вживались в театральную игру, легко включались в нее, своими восторгами, слезами и возгласами подыгрывали актерам. Зрители пребывали бессловесными, но отнюдь не пассивными участниками сценических действ.

В глазах людей, воспитанных идеологией Просвещения, театр был пустой забавой, покуда он не ставил перед собой дидактические, назидательные цели. Театр, говорил Дмитревский, должен быть «училищем добродетели и страшилищем порока». Поэтому достоинство пьес и спектаклей определялось прежде всего общественной, государственной важностью тех проблем, которые они решали. Отсюда иерархия жанров в просветительском театре — предпочтение отдавалось высокой, философской трактовке материала, причем материал следовало брать значительный. На первом плане стояла высокая трагедия, где действовали «властители и судьи» и где вместе с их судьбами решались судьбы царств и народов.

К середине 1780-х годов в репертуаре русского театра было несколько десятков таких пьес — и отечественных, и переводных. Из русских авторов чаще других играли Сумарокова и Княжнина, из переводных — Вольтера. Какие именно образцы жанра мог видеть на столичной сцене Крылов в то время, когда начал сочинять трагедии? В нашем распоряжении есть лишь отрывочные сведения на этот счет. Вероятно, Крылов видел Дмитревского в его коронных ролях в пьесах Сумарокова «Синав и Трувор», «Дмитрий Самозванец», «Мстислав». 8 февраля 1784 года Крылов мог побывать на премьере трагедии Княжнина «Росслав». Из воспоминаний современников известно, что спектакль имел огромный успех. Каждый выход на сцену Дмитревского — Росслава сопровождался аплодисментами. По окончании представления стали

вызывать автора. Княжнин счел неудобным для себя выходить на сцену. Дмитревский, обратясь к публике, благодарил ее от имени драматурга.

Кого из корифеев трагического жанра мог поставить в пример Крылову его учитель Дмитревский? Несмотря на успех в «Росславе», как и в других пьесах Княжнина, актер предпочитал Сумарокова, своего наставника и друга. Это с полной очевидностью явствует из дошедших до нас высказываний Дмитревского. Составитель «Словаря русских светских писателей» Евгений Болховитинов свидетельствовал, что Дмитревский помогал ему в работе и, в частности, что замечания на пьесы Княжнина «все его». А замечания, вежливые и снисходительные, по существу, весьма нелестны для Княжнина как оригинального писателя. «О всех трагедиях г. Княжнина сказать можно, что они имеют в себе много прекрасных, сильных и даже разительных мест <...>. Правда, критики винили и винят его в том, что он много заимствовал и даже почти переводил из иностранных трагиков, как-то из Метастазия, Расина, Корнеля, Вольтера, Мерета и других <...>. Славные писатели редки, но не много и искусных им подражателей; а для публики лучше хорошее, хотя подражательное, нежели собственное худое» [6]. Таким образом, все хорошее, что есть в трагедиях Княжнина,— по Дмитревскому либо переделки, либо переводы.

В совершенно ином тоне говорит Дмитревский о Сумарокове. В 1807 году, явно противопоставляя Сумарокова не только Княжнину, но и ученику Княжнина Озерову, чья слава как раз в это время достигла зенита, Дмитревский в торжественном заседании Российской академии произносит «Похвальное слово Сумарокову». Здесь, между прочим, он восхищался самостоятельностью автора «Хорева», который «имел путеводителем одного себя и свое сердце». Обозревая сумароковские трагедии, Дмитревский восклицал: «Какое богатство высоких и великих мыслей! Какое множество поразительных картин, изображающих различные деяния и страсти! .. Повсюду блещет вкус и остроумие сочинителя, везде поучает, и возбуждает к добродетели, везде намерение, размер и порядок; везде красота и удивление; везде польза и истина... Какие поучения для всего человечества! Поучения, кои однакож ни быстрому течению внезапных происшествий, ни различным душевным волнениям действующих лиц ни малой холодности не причиняют» [7].

Трагедии Сумарокова — своего рода драматические притчи, сюжетное движение которых прямо и неуклонно ведет читателя и зрителя к заранее определенной цели. Сумароков прежде всего стремится просвещать и поучать. Для Княжнина сами перипетии сюжета трагедии столь же важны, как и ее мораль. Трагедии сложнее построены, в них больше внешних эффектов, больше декоративности, чем у Сумарокова. Несколько сложнее и психология княжнинских героев. Оттого труднее истолковать его пьесы

прямолинейно и однозначно. Людьми сумароковского закала такое нарушение правил и пренебрежение «пользой» театральной проповеди не могло быть одобрено. Критическое отношение к новшествам Княжнина и почтительное внимание к заветам Сумарокова — таково, несомненно, общее направление, полученное юным Крыловым в школе Дмитревского.

4

Теперь обратим внимание на некоторые обстоятельства общественной, литературной, театральной жизни 1784—1785 годов — времени, когда Крылов обдумывал и сочинял вторую трагедию, «Филомела».

В 1784 году, несмотря на недавнее поражение, несмотря на смерть вождя оппозиции Никиты Панина, Петр Панин и Фонвизин подготовили «Письмо к наследнику престола для поднесения при законном вступлении его на престол». При составлении «Письма» было использовано фонвизинское «Рассуждение о непременных государственных законах». Петр Панин и Фонвизин выступали против временщиков и отстаивали необходимость фундаментальных законов, равно обязательных и для государя, и для подданных.

В 1785 году была поставлена трагедия писателя, чье имя мы уже упоминали в связи с комическими операми. Трагедия называлась «Сорена и Замир». Автор — Николай Петрович Николев.

Воспитанник княгини Дашковой, которая, судя по всему, была участницей заговора 1772—1773 годов, введенный ею в середине семидесятых годов в панинский круг, Николев весьма критически относился к Екатерине, ее двору и нравам.

Трагедия Николева не была допущена к постановке в Петербурге и появилась на московском публичном театре. Успех она имела потрясающий. Генерал Петр Панин, присутствовавший на премьере, плакал. Младший современник Николева Сергей Николаевич Глинка, литератор и театрал, писал: «Играли его Сорену. При резких выходках против тиранов и тиранства раздавались громкие рукоплескания. Но нашлись люди услужливые, которые, приехав из театра к тогдашнему московскому градоначальнику графу Брюсу, так настращали его трагедией Николева, что он запретил вторичное представление и извещал императрицу, что принял эту меру по причине многих стихов о тиранах и тиранстве. Екатерина отвечала графу: „Запрещение трагедии Сорены удивило меня. Вы пишете, что в ней вооружаются против тиранов и тиранства. Но я всегда старалась и стараюсь быть матерью народа. А потому и предписываю отнюдь не запрещать представления Сорены“» [8].

Екатерина поступила умно. Но простодушный Брюс вполне точно оценил суть пьесы. Николевская трагедия рассказывала не

просто о тиранстве, но о тиранстве, порожденном необузданными страстями.

Святое человеческое чувство — любовь — может привести к злодействам, когда испытывающий ее монарх ставит себя выше законов. В екатерининской империи, где любовники государыни, менявшиеся довольно часто, становились хозяевами человеческих судеб, эта тема была вызывающей.

Впервые в русской литературе мысль о пагубности необузданных любовных страстей монарха появилась у Сумарокова в «Синаве и Труворе»; там одержимый любовью Синав нарушает законы и становится тираном. В 1769 году тот же мотив резко прозвучал в «Дидоне» Княжнина. Царь Ярб, безответно влюбленный в Дидону, произносит при своем появлении следующий программный монолог:

Измерь ты яростью моей жестокость страсти.
Несчастливо любя, рассудок я гублю;
Не знаю сам себя, не помню, что люблю.
Игралище страстей и жертва злобна рока,
Свиреп, ожесточен иду во след порока;
Без склонности к нему злодейства я страшусь;
Но, ах! к злодейству я неволею влекусь,
Погибелью моей любезной утешаюсь,
И мстить хочу я той, которой восхищаюсь [9].

Влюбленный Ярб готов на любое преступление. Однако Княжнин, в отличие от Сумарокова, снял политический смысл ситуации. Конфликт разворачивается в чисто нравственной сфере.

Еще через шесть лет на той же идее, но вернув ей ясную политическую направленность, построил «Сорену и Замира» Николев.

У «Сорены и Замира» был литературный источник — знаменитая трагедия Вольтера «Альзира, или Американцы». В начале 1760-х годов «Альзиру» переводил молодой Фонвизин, привлеченный ее тираноборческой и антиклерикальной страстностью. Трагедия рассказывала о борьбе американских индейцев со свирепыми поработителями-испанцами и заканчивалась народным восстанием. Николев заимствовал, несколько изменив ее, сюжетную структуру вольтеровской пьесы, но идеологическую коллизию «Альзиры» развернул на русском материале. Кроме того, он ввел мотивы, отсылающие зрителя к конкретным событиям отечественной истории. Он перенес действие в Полоцк, а в Лаврентьевской летописи рассказано, как в 980 году князь Владимир, правивший тогда в Новгороде, идя походом на Киев, убил по дороге полоцкого князя Рогвальда и насильно взял себе в жены его дочь Рогнеду.

Ситуацию, в «Альзире» второстепенную: посягательство испанца Гусмана на Альзиру, невесту индейского вождя Замора (князь Замир в «Сорене»),— Николев сделал центральной,

придав ей, как мы увидим, совершенно особый характер. Но и эпизод из русской истории он трансформировал так, чтобы тот стал явно злободневным. Вместо новгородского князя появляется российский царь Мстислав. Образованный Николев прекрасно знал, что никаких царей в древней Руси не было. Но ему казалось необходимым, чтобы в трагедии речь шла именно о царе.

Царь Мстислав захватывает Полоцк, лишает престола полоцкого князя Замира, держит в плену княгиню полоцкую Сорену. Мстислав влюбляется в пленницу и требует от нее взаимности. Вот здесь основной узел трагедии. Чтобы добиться любви Сорены, Мстислав, обезумевший от страсти, готов на все.

Я ведаю, что я Сорену оскорбляю,
Что страстию моей ей сердце отравляю,
Что я злодей ее, мучитель и тиран,
Что истребитель я подвластных ей граждан,
Отечества ее, и враг ее супруга,
Что я чудовище всего земного круга,
Себя питающий лишь кровию людей,
И человечества и божества злодей;
Что бога я забыл, за славу чтя тиранство,
И, кланяясь Христу, бесславлю христианство.
Я ведаю, что я Соренин век гублю,
Я ведаю, что я... что я ее люблю..[10]

Сходство монолога с декларациями Ярба несомненно. Но если в «Дидоне» разворачивалась главным образом драма любви, соперничества и ревности, которая губит предмет любви, то у Николева все дело именно в политическом смысле событий.

Мстислав, узурпировав трон Замира, добродетельного князя, пользуясь своей властью, пытается узурпировать и его любовные права — отнять у него жену. Государь, чтящий нравственные и государственные законы, не имеет права так поступать. Но необузданная страсть приводит Мстислава к откровенному тиранству, чреватому тяжкими политическими последствиями. И Петр Панин, боевой генерал, жестокой рукой подавлявший пугачевцев, плакал потому, что видел на сцене, как тиран попирает идеального государя. Ибо николевский Замир превыше всего чтит счастье и свободу подданных.

Мстислав понимает, что он, потворствуя страстям, губит себя именно как царя.

Несчастнейший монарх! .. о бедные народы!
Кому подвластны вы? кто даст примеры вам?
Злодейства судия творит злодейства сам.
Вот, власть, твои плоды, коль смертным ты законы,
Не скроют царских зол ни титлы, ни короны;
Но если и цари покорствуют страстям,
Так должно ль полну власть присвоивать царям? [11]

Это был именно тот вопрос, который задавала стране оппозиция. Удар был направлен на Екатерину. Как писал тот же С. Глинка, «Николев далеко заглядывал в мир политический» [12].

Через несколько лет после написания второй трагедии Крылова Николев, будучи участником крыловского журнала, станет лестно отзываться о стихах Крылова. И естественно предположить, что их приязнь зародилась в первой половине 80-х годов. Они действовали в одном кругу и имели сходные цели.

9 марта 1784 года Иван Афанасьевич Дмитревский написал Николеву, находившемуся тогда в Москве: «Милостивый Государь мой Николай Петрович! Будучи всегда усердным почитателем отменных ваших дарований и желая от всего сердца, чтоб Петербург подобно Москве пользовался вашими прекрасными театральными сочинениями, и отдавая вашему разуму достойную справедливость, приемлю смелость, вам, милостивый государь мой, предложить: не угодно ли вам будет прислать ко мне для представления на здешнем российском театре некоторых пьес, вами сочиненных, а наипаче трагедий Сорены, Пальмиры <...> и той комедии, которую вы мне прошлого года читали». Далее Дмитревский писал об удовольствии «оказать мои слабые таланты в ваших прекрасных сочинениях, кои по городу ходят, но жаль, что со многими ошибками в переписке» [13].

Стало быть, еще до постановки «Сорены» в Москве Дмитревский, хорошо с Николевым знакомый, пытался поставить ее в Петербурге, но безуспешно. Он же мог служить связующим звеном между Николевым и Крыловым. И уж, конечно, жадный до современной драматургии, Иван Андреевич читал «Сорену», ходившую в списках. Многое из того, что было сказано Николевым, он вскоре повторит и разовьет по-своему.

5

Через год после московской премьеры «Сорены» в Петербурге была представлена трагедия Княжнина «Титово милосердие». История создания пьесы известна из биографии драматурга, приложенной к его собранию сочинений 1802 года. «Екатерине угодно было видеть на нашем собственном языке изображение великого Тита как совершенное подобие ангельской души ее. Она препоручила директору своего театра, тайному советнику Бибикову, выбрать человека, которого бы кисть могла начертать сего государя и дать ему в стихах своих то же сердце, каким он украсил римскую порфиру. Кто же тогда мог явить в Тите Тита, как не Княжнин! В три недели трагедия была готова» [14].

Против императора Тита готовится заговор во главе с неистовой Вителлией. Заговор раскрыт, однако император отнюдь не казнит, но прощает заговорщиков, делая их тем самым своими

друзьями. Вот, собственно, и весь сюжет крайне многословной трагедии, написанной на основе оперы Метастазио.

То, что трагедия была фактически заказана Княжнину Екатериной, говорит о заинтересованности императрицы в конкретном политическом эффекте. Ситуация «Титова милосердия» как бы воспроизводит российскую ситуацию 70-х — начала 80-х годов, когда Екатерина отказалась от жестких репрессий по отношению к участникам панинской оппозиции.

Несомненная художественная вялость трагедии ясно свидетельствует о том, что Княжнин сочинял ее без особого восторга. У нас нет оснований обвинять драматурга в корыстных видах, но, конечно же, написание «Титова милосердия» было сознательным маневром, сделанным под давлением сверху.

Трагедия по смыслу противостоит не только «Сорене», показывая добродетель на троне в противовес разнузданному беззаконию у Николева, но и княжнинскому «Росславу». Особенно если учесть, что «Росслав» был посвящен полуопальной княгине Дашковой, участнице панинского заговора, а главная тема «Росслава» — борьба за права законного наследника престола против узурпатора, каковым считали Екатерину.

Лозунги, под которыми выступали герои тираноборческих «Сорены» и «Росслава»,— свобода и законность — используются и врагами Тита. Но в их устах они не более чем демагогия. Таким образом, происходила и компрометация лозунгов.

Умный, стремившийся к чистоте общественной позиции Княжнин безусловно все понимал. Свидетельством тому — трагедия «Владисан», написанная сразу же за «Титовым милосердием» и полная метаний и противоречий.

В начале трагедии зритель узнает, что князь Владисан изменнически погублен. На троне его вдова Пламира, которая приводит к власти врагов Владисана. Но затем выясняется, что Владисан остался жив и скитался в рубище странника. И этот сюжетный ход имел прямое отношение к проблеме самозванства, столь актуальной в тот период. Слухи о том, что Петр III жив и бродит по России неузнанный, постоянно возбуждали народ.

И то, что малолетний сын Владисана Велькар остается верен отцу и враждует с возведенным Пламирой на престол Витозаром, естественно связывалось в сознании зрителей с тем, как использовалось во время крестьянской войны имя наследника Павла Петровича. В указах, исходивших из ставки Пугачева, предписывалось молиться во здравие законного царя и его сына. Во многих документах, распространяемых восставшими, говорилось о том, что великий князь Павел Петрович идет с армией на помощь своему отцу.

Но вся эта сюжетная схема, работавшая как бы против Екатерины, была в смысловом отношении окрашена совсем иначе.

Да, Пламира возвела на престол погубителя своего супруга. Но она не ведала, что творит, ее обманули. Вся вина за проис-

шедшее переносится на злых вельмож, на окружение вдовствующей княгини. Причем интересно, что главный злодей и, так сказать, идеолог антивладисановского заговора — Витозар — назначается Пламирой в начале трагедии «воспитателем наследника».

Сей подданным моим небес дражайший дар —
Тебе вручаю я, усердный Витозар [15],—

говорит Пламира. «Воскресший» Владисан и прозревшая Пламира с помощью верного народа разрушают козни придворных интриганов.

Мы постоянно должны иметь в виду особое аллюзионное восприятие зрителем XVIII века того, что происходило на подмостках *. Известный исследователь русского театра В. Н. Всеволодский-Гернгросс писал: «Современники настолько привыкли искать в трагедиях иносказательный смысл, что и во «Владисане» могли легко увидеть намек на российскую придворную жизнь» [16].

1784—1786 годы были напряженным временем в политической жизни России. Приближался второй и окончательный перелом во внутренней политике Екатерины, надвигалась реакция.

В этой ситуации создавались политические трагедии Княжнина и Николева. Екатерина, принимавшая влияние литературы на умы за первопричину общественного недовольства, хотя она была следствием, сама занялась драматургией. Она сочинила историческую трагедию «Рюрик», где старалась развить и прояснить до конца идеи «Титова милосердия». Трагедия убеждала, что всякие заговоры против просвещенного и любимого народом монарха обречены. И в то же время, рассказывая историю новгородского бунтовщика Вадима, прощенного Рюриком, императрица снова напоминала о своем снисходительном отношении к оппозиции и призывала к примирению.

В 1786 году Крылов написал первую из дошедших до нас трагедий — «Филомелу», теснейшим образом связанную с «Сореной» и «Владисаном».

6

Сюжет молодой драматург заимствовал у Овидия. В шестой книге «Метаморфоз» рассказана история фракийского царя Терея. Женатый на афинской царевне Прокне, он питает преступное чувство к ее младшей сестре Филомеле. Чувство Терея — грубая плотская страсть. Терей обманом увозит Филомелу из родных Афин — якобы в гости к сестре. Но, пристав к фракийскому берегу, ведет девушку вовсе не во дворец, где их ждет

* Систему политических аллюзий «Недоросля» с точки зрения современного Фонвизину зрителя подробно проанализировал С. Рассадин в книге «Фонвизин» (М., 1980).

Прокна, а в затерянный в чаще хлев. И там, не обращая внимания на мольбы Филомелы, Терей насилует ее, а чтобы она никому не рассказала о его злодеянии, отрезает ей язык. Сам же, явившись во дворец, лжет Прокне, что сестра умерла по дороге. Однако Филомела, оставшаяся в лесу под стражей, находит способ сообщить сестре о происшедшем. Чтобы отомстить Терею, Прокна и освобожденная ею Филомела убивают маленького сына Прокны и Терея и его мясо подают отцу на обед... В финале мифа все трое обращаются в птиц.

Из жестокой античной истории, не содержащей в первоисточнике ни малейшего морализирования, Крылов создал страстную политическую трагедию.

Общая сюжетная схема осталась прежней. Но существо дела принципиально изменилось. Если у Овидия Терей — грубый солдат, не знающий не только преграды желаниям, но и не испытывающий никаких угрызений совести, то Терей у Крылова прекрасно понимает мерзость своих поступков и мучается ими.

И в страсти пагубной, смущая мрачный ум,
Пленен не нежностью, но тьмой тиранских дум.
Надежды лестныя, отчаянный, не видя,
Живу свирепством я, свирепство ненавидя.
Ах, сжалься надо мной немилосердный рок!
Не буди столько лют, колико я жесток (II, 109).

Крылов ввел в трагедию двух лиц, которых нет в первоисточнике и которые чрезвычайно важны для идеологического смысла пьесы. Это жених Филомелы Линсей и жрец Калхант.

В первоисточнике единственные мстительницы Прокна и Филомела, которые изуверством не уступают Терею. Больше никого и не требуется, ибо дело семейное.

Не то у Крылова. Преступления Терея воспринимаются и квалифицируются как преступления монарха, призванного защищать законы. Именно это несоответствие выступает вперед. И обличающий преступного царя Линсей — не только защитник поруганной невесты, но инициатор сопротивления беззаконию. Его речи сразу выводят проблему из семейных пределов.

Кто злодеянием корону помрачает,
В число монархов тот вотще себя включает;
Все титлы — вымыслы, лишь истина свята.
Монарх такой, как ты, есть трона тягота (II, 84).

Монарх, не умеющий усмирить свои страсти, ведущие к беззаконию,— «есть трона тягота». Линсей — принципиальный противник Терея-тирана.

Еще важнее для понимания замысла «Филомелы» фигура Калханта, жреца, которого молодой драматург заимствовал в «Илиаде».

Калхант — суровый мудрец, говорящий в глаза царю жестокую правду. Он бесстрашен и бескорыстен — такова его роль в этом мире.

Терей, для твердых душ на свете страхов нет!
Вещать мне истину мой сан повелевает,
Хоть царь, хоть низкий раб законы преступает.
Не должен тратить я к спасенью их часа.
Не я, но мной тебе вещают небеса (II, 87).

Слова Калханта по смыслу тождественны словам кудесника из «Песни о вещем Олеге»:

Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен [17].

Это не означает, что Пушкин шел вслед автору «Филомелы». Но мысль та же: мир стоит на бесстрашии и прозорливости мудреца, философа, боговдохновенного поэта.

Именно Калхант провозглашает вмешательство в действие новой силы, появление которой принципиально отличает трагедию Крылова от «Сорены» Николева. У Николева осуждается раб страстей — тиран, но осуждается и тираноубийство. Сорена, решившая прибегнуть к насилию, пытаясь убить Мстислава, убивает Замира. Порыв к насилию мстит сам за себя. У Крылова Прогнея успешно свершает ужасное мщение. Но оно выглядит, несмотря на всю ужасность, совершенно лишним, потому что за тиранство царь должен быть наказан теми, кто доверил ему власть. Калхант провозглашает в четвертом действии:

Народ со ужасом его свирепству внемлет;
За истину отмщать оружие приемлет.
Уже смятением весь город воскипел,
Готовя тысящи во грудь тиранску стрел (II, 102).

Калхант «вещает истину» тирану. И «за истину отмщать» поднимается против Терея его народ, его подданные.

Пятое действие идет на фоне народного мятежа. Слуга Терея сообщает ему:

Ужасно, государь, воздвигнулось смятенье:
Народ, ожесточа свирепостью сердца,
Бежит лишить тебя и трона и венца;
Огонь и меч твои чертоги окружают (II, 112).

Для решения нравственного конфликта, который переключается в политический, ибо виновник его — царь, Крылов выдвигает совершенно новую в драматургии, но столь знакомую русскому зрителю и читателю по недавнему прошлому силу — мятежный народ.

3 Заказ № 647

В финале «Владисана» восставшие граждане играют решающую роль. Но там народ выступает в поддержку законного монарха против узурпатора.

В трагедии Княжнина преступник на троне обречен якобы в силу психологического климата монархического государства: стоит появиться законному князю, как подданные встают на его сторону. Происходит восстановление монархической законности и только.

В «Филомеле», как и в «Сорене», демонстрируется порочность самодержавного принципа, дающего возможность законному монарху попирать законы божеские и человеческие. В «Филомеле» подданные выступают против законного государя и свергают его.

Это вовсе не значит, что семнадцатилетний Крылов обладал революционным мировоззрением. Речь шла о замене плохого царя хорошим. Вряд ли в тот момент он вообще имел разработанную определенную политическую программу. Она появится через несколько лет. Но в эмоциональном неприятии деспотизма он заходил очень далеко. И у него были сильные учителя.

В «Рассуждении о непременных государственных законах» Фонвизин писал: «Власть, производящая обиды, насильства, тиранства, есть власть не от бога, но от людей <...>. В таком гибельном положении нация буде находит средства разорвать свои оковы тем же правом, каким на нее наложены, весьма умно делает, если разрывает. Тут дело ясное» [18].

В этом, собственно, и заключается политический смысл «Филомелы». Юношеская трагедия Крылова была идеологическим детищем фонвизинской группировки, той общественной среды, в которой обитал молодой драматург и чьими идеями он питался.

В «Сорене», «Владисане» и «Филомеле» чисто политические борения развивались на основе морального конфликта. И если политические ситуации в каждой из трех пьес в той или иной степени различны, то человеческий конфликт удивительно однотипен.

Мстислав у Николева совершает беззакония, гонимый неистовой страстью к Сорене. Витозар у Княжнина начинает злодейские интриги против Владисана, потому что давно и неудержимо любит Пламиру. Терей становится тираном и преступником, одержимый влечением к Филомеле. В прошлом всех троих нет ничего порочного. Мстислав и Терей были примерными государями, а Витозар и вообще «добродетели едины чтил». Падение каждого из них началось с безответной любви. Ни в одном из них не нашлось достаточной нравственной стойкости и уважения к правам других людей, чтобы противостоять разрушительному действию страстей.

Проблема эта отнюдь не абстрактна для России тех лет. Наоборот, она была одной из самых актуальных. В просвещенное царствование Екатерины II слабо контролируемые разумом и нравственными представлениями страсти, бушевавшие в Зимнем

дворце, оказывали влияние на всю российскую жизнь. Они создавали атмосферу вседозволенности, политической безнравственности, ориентированной на безнравственность интимную, и атмосфера эта давала печальные плоды. Скажем, самозванство, столь пышно расцветавшее в XVIII веке, объяснялось не только бесконечными дворцовыми переворотами, которые внушали сомнения в законности власти, но и тем, что при бесконечных и откровенных любовных приключениях императрицы, при распаде нормальных семейных связей в кругу императорской фамилии незаконнорожденный «принц» или «принцесса», имеющие право на престол, казались чем-то вполне достоверным. Однако, при всей общности проблематики между «Сореной» и «Владисаном», с одной стороны, и «Филомелой» — с другой, есть существенные различия.

В «Сорене» все начинается с политики — захват Полоцка — и приходит к личной трагедии, не затрагивающей собственно государственных дел. Во «Владисане» бесчинства Витозара — лишь эпизод в жизни княжества; после его краха все входит в свою колею. И у Николева, и у Княжнина мы имеем дело с пагубной, приводящей к бедствиям, но истинной любовью.

В «Филомеле» все иначе. Терей одержим низкой порочной страстью, похотью. Порочная страсть приводит к государственной катастрофе, к тирании, провоцирующей мятеж.

И еще один существенный момент. Мстиславу противостоит добродетельный государь Замир, Витозару — законный государь Владисан. Законному царю Терею противостоят Линсей, предводитель мятежа, и Калхант, мудрец, страж справедливости. Нам особенно важен второй. Фигура сурового мудреца, мизантропа — по более поздней терминологии Крылова — останется ключевой идеологической фигурой и в крыловской прозе 1790-х годов, и, трансформировавшись, обретя новый полемический смысл, в крыловских баснях.

Несмотря на подражательность и наивную прямолинейность, следствием которых было явное художественное несовершенство, «Филомела» оказалась для Крылова весьма существенным пунктом на пути литературного самоопределения.

Что касается художественной наивности «Филомелы», то дело тут не в одной неопытности семнадцатилетнего автора, но и в сознательной установке на абсолютно последовательное «учительство». Молодой драматург полагал, что дидактическая цель требует строгих и простых — до примитивности — художественных средств. Здесь он не был вполне оригинален, убеждение восходило к звездным временам русского классицизма — творчеству Сумарокова.

В попытке представить ужасным, гнусным и разрушительным действие необузданной страсти Крылов совершенно прямолинеен и настойчив. Вся трагедия от начала до конца есть только иллюстрация одной, весьма актуальной в тот момент, мысли:

порабощенный страстями монарх сеет гибель и неизбежно гибнет сам. Центральный персонаж «Филомелы» — концентрированное олицетворение преступной страсти. Никаких иных черт в фигуре царя Терея нет. Крылов и не стремился изображать подобие жизненной человеческой личности. Схематизм и условность характеров тогдашней трагедии в «Филомеле» усугубляются неискусной, но дерзкой решительностью семнадцатилетнего автора. Образ Терея — по сути, маска, нарисованная грубо, но очень определенными и яркими красками. Все другие маски — страждущей добродетели, порицающей добродетели, мстящей добродетели — лишь оттеняют злодейство центрального персонажа, и роль их, в конечном счете, подчиненная.

Терей, собственно, не столько действует, сколько демонстрирует свойства бесчинной и безнаказанной, до поры до времени, страсти, которая оборачивается ложью, изменой, жестокостью, ненавистью даже к предмету порочной любви и, наконец, ненавистью к себе и ко «всей вселенной», нестерпимыми душевными муками и самоубийством. Но если в «Титовом милосердии» и «Владисане» злодей, прощенный своими жертвами, выбирает самоубийство по внутренним причинам, по невозможности жить с сознанием вины и поражения, то в «Филомеле» у Терея нет выхода. Если он не убьет себя, то его растерзает рвущийся во дворец мятежный народ.

Условность фигуры Терея (как и прочих персонажей трагедии) исключала сочувствие зрителя героям. Но в основе поэтики «Филомелы», так же как всякого театра масок или кукольного театра, лежит иное начало: принцип соучастия зрителя в игре. Персонажи трагедии были важны не сами по себе, но лишь как повод для автора обратиться к зрителю на условном — поэтическом — языке. Основа искусства здесь — вера в поэзию как абсолютную ценность, как некий духовный «надмир», более истинный, чем земной мир. Здесь вера в то, что театр, поэтическое слово имеют реальную власть над умами и душами людей и, следовательно, над ходом событий. И здесь чем условней и отвлеченней поэтический язык, на котором, однако, решаются отнюдь не отвлеченные проблемы, тем теснее связь поэта и просвещенного ценителя, тем отраднее для обоих поэтическая система отношений.

На подобном принципе строился театр Сумарокова. Исходя из него, Сумароков так яростно противился внедрению в театре жизнеподобных «слезных драм». Как мы увидим, решительным противником жизнеподобия был и молодой Крылов. В склонности к максимально условному театру он, конечно же, не мог сочувствовать усложнению психологии персонажей трагедии и стремлению к меньшей схематичности действия, сторонником которых был Княжнин.

Не прямых аллюзий надо искать в «Филомеле». Не конкретные факты и характеры российской действительности, а важную

нравственно-политическую проблематику эпохи исследовал молодой драматург, используя высокий язык классицистической символики.

Возвращение к поэтике трагедий Сумарокова проявляется в «Филомеле» и в другом: все главные события происходят за сценой. На сцене лишь переживания героев по поводу событий.

Это была сознательная архаичность. В 1786 году Крылов мог ориентироваться на действенные трагедии Княжнина, имевшие успех. Он же берет за образец утратившие популярность статичные пьесы Сумарокова. В комедиях, последовавших за «Филомелой», Крылов нашел литературный прием и особый взгляд на жизненный материал, которые переключили архаичную в основе поэтику в новое, живое качество. В «Филомеле» этого еще не было.

7

Но прежде чем говорить о комедии, стоит взглянуть на общую ситуацию крыловской жизни этих лет.

Он по-прежнему служил в Казенной палате и получал 90 рублей ассигнациями в год. Более, чем скромно. На руках у него были больная мать — она вскоре умерла — и малолетний брат.

Для сравнения можно привести актерские заработки. Первый актер и инспектор императорской труппы Дмитревский получал 2000 рублей в год. Но дальше шел огромный разрыв — такой талантливый и уже весьма знаменитый актер, как Плавильщиков, получал всего 450 рублей. А рядовые актеры и вовсе по 200 рублей.

Однако, как видим, даже самый низкооплачиваемый из актеров зарабатывал вдвое больше канцеляриста Крылова. При том, что актеры имели казенную квартиру и дрова.

Прожить на 90 рублей в год было, конечно, трудно. Скорее всего Крылову помогали состоятельные друзья и покровители.

Пробиться на сцену было необходимо отнюдь не только ради денег. Ему было необходимо сказать публике то, что он призван был сказать. Объяснить ей пагубность происходящего в стране. Изложить свою идею, именно свою, хотя и связанную с задачами группировки, поддерживающей его идеологически, а вероятно и материально.

В 1786 году Крылов навсегда оставил трагедии и принялся за сочинение комедий, что вовсе не означало сколько-нибудь существенных перемен в его замыслах. Это был другой путь к той же цели.

Комедия называлась «Бешеная семья» и являлась, по существу, комедийным комментарием к «Филомеле». И здесь любовные страсти, вырвавшиеся из-под контроля разума и нравственности, оказались главным предметом рассмотрения, ибо разрушали нормальную, здоровую жизнь.

В семье дворянина Сумбура четыре женщины — его бабушка, мать, сестра и дочь. И все они влюбились в красавца-офицера Постана. Безумие и неприглядность ситуации в том, что бабушка Горбура — глубокая старуха, мать Ужима — тоже сильно в летах, а дочь Катя — девочка-подросток, и добиваться любви молодого мужчины для них совершенно противоестественно. Одна сестра Прията соответствует ситуации. Но она как раз проявляет минимум активности, хотя Постан увлечен именно ею. А две старухи и девчонка совершенно срываются с цепи.

Узнав о невероятных страстях, бушующих в его доме, Сумбур намерен бороться с ними столь же невероятными средствами.

Сумбур. В моем доме ныне все сошли с ума, и для того в нем очень много мужчин нравятся; так я возьму от полиции команду и буду всех тех таскать на съезжую, которые в моем доме нравятся, а с тебя начну с первого.

Проныр. Какое предприятие! Но ежели вашим сродницам все мужчины будут нравиться, так куды же вы их подеваете?

Сумбур. Я? я велю весь город в тюрьмы переделать, и ни один мужчина за ворота не будет выпущен (II, 137).

При этом надо иметь в виду, что Сумбур — дворянин средней руки — ничего такого велеть не может.

Миром, в котором живут герои, правит безумие. И соответственно, проявления любовных чувств имеют здесь особый колорит.

Красавец Постан оказался возле дома, в котором обитает «бешеная семья». И все дамы стараются произвести на него впечатление. Бабушка Сумбура и, соответственно, прабабушка Кати, Горбура Ивановна, едва передвигающая ноги, но пылающая неудержимой страстью, пытается приблизиться к предмету любви без обычной своей трости — она шатается, сгибается почти до земли, хватая воздух старческими руками. Она хочет казаться молодой и обольстительной... Мать Сумбура Ужима устраивает скандал своей внучке Кате, когда та называет ее при Постане бабушкой. «Да вот, походя, кричит мне: бабушка да бабушка, хотя ее совсем не спрашивают, и этим именем как будто по носу меня хлещет» (II, 143).

В неодолимой и жестокой страсти Терея было мрачное величие. В страсти древней старухи к молодому офицеру нет ничего ни трогательного, ни смешного. Страсть Терея была противна человеческим законам. Страсть Горбуры и Ужимы противна и законам природы.

Противоестественность старческого сладострастия, ситуации, в которой столетняя влюбленная зовет предполагаемого возлюбленного «дитятко»,— вот стержень комедии. Крылов искусно обыгрывает это несоответствие, старательно делая Горбуру наиболее убедительной и достоверной в плане лексическом. «Как он страстен, мое дитятко, индо взглянуть на меня побоялся!» Или ее письмо к Постану: «Милостивому моему дитяти, Постану,

желаю много лет здравия и многая лета. Было бы тебе известно, мой дорогой, что ты мне нравишься; я же, батька, и сама еще не так стара, чтобы не могла мила быть; благодаря бога, как зубы, так и волосы мои все целы. И ежели ты поторопишься на мне жениться, то я еще успею их принести тебе в приданое» (II, 144).

Умиленная интонация разговора бабушки с внучком жестоко контрастирует с любовным смыслом речей Горбуры и создает нужный автору эффект.

Со злым любопытством смотрит Крылов на происходящее. С таким же злорадным чувством должны были смотреть на все это и зрители. Ибо пьеса о сладострастной старухе неизбежно соединялась в сознании привыкшего к намекам и аллюзиям россиянина того времени с бесстыдной комедией, постоянно разыгрывавшейся в Зимнем дворце...

Статс-секретарь императрицы Храповицкий записал в своем дневнике 16 июля 1786 года: «Отъезд А. П. Е.». Очередной любовник Екатерины — Александр Петрович Ермолов — получил отставку. Запись Храповицкого от 17 июля: «Чр. К-ю вв. . .н был М-в в вечеру» [19]. Через Китайскую комнату вечером следующего дня был введен в покои императрицы новый любовник Александр Матвеевич Дмитриев-Мамонов. 18 июля Мамонов снова посетил императрицу, а на следующий день стал флигель-адъютантом и поселился во дворце. Екатерине было пятьдесят семь лет — возраст для той эпохи весьма преклонный. Мамонову — двадцать восемь. Он был моложе сына императрицы Павла Петровича.

Пушкин писал о Екатерине: «Конец ее царствования был отвратителен. Константин уверял, что он в Таврическом дворце застал однажды свою старую бабку с графом Зубовым. Все негодовали. . .» [20]

Крылов писал о том, против чего «все негодовали». Но дело было не только в заботе о нравственности. Хотя и это казалось насущным — проказа распущенности, ползущая из дворца, определяла атмосферу столичной жизни, возмущая наследника и ориентированную на него оппозицию. Дело было еще в том, что каждый новый фаворит, как уже говорилось, чрезвычайно дорого обходился государству в чисто денежном отношении.

И когда в начале комедии «Бешеная семья» Сумбур горько сетовал на влюбленных старух, разоряющих его своими тратами, то и это становилось в общую систему аллюзий.

Через три года в своем журнале Крылов скажет: «Государи, предающиеся страстям своим, сами чувствуют, сколько поступки их противны истинной чести, целомудрию и человеколюбию» (I, 27). Эта формула объединяет и проясняет проблематику, которую молодой драматург бесстрашно и зло разрабатывал в «Клеопатре», «Филомеле» и в комедийном комментарии к ним — «Бешеной семье».

Сочинение комедии означало не только смену жанра. Шли поиски своего метода работы с материалом современности.

«Бешеная семья» — необходимый шаг на том пути, который через пятнадцать лет привел к высочайшему достижению крыловской драматургии — к «Трумфу».

Его первый опыт — «Кофейница» — обнаруживал наблюдательность молодого автора, вкус к забавным и метким словечкам и оборотам, знание и понимание русского быта. А кроме того, дебютант продемонстрировал умение писать «по правилам». «Кофейница» совершенно традиционна. По литературным приемам она ничем не отличается, скажем, от комической оперы Княжнина «Несчастье от кареты» — бытовой, но в то же время достаточно схематичной. «Бешеная семья», несмотря на общий с «Кофейницей» жанр, по своему главному принципу гораздо ближе к «Филомеле». В «Бешеной семье» прежней ориентации на реальный быт нет вовсе. Совершенно условна вся ситуация, все характеры и мотивировки действия. «Бешеная семья» — торжество гиперболы. Сатирическая направленность заострена до предела, комедия становится гротеском. Автор здесь осуществляет и развивает в ином жанре принцип, примененный в «Филомеле»: сценическое действие развертывается по законам, не имеющим ничего общего с законами быта. Все изображенное на сцене невероятно и дико. И тем очевиднее при внешнем несходстве театрального представления с действительностью выступает внутреннее соответствие абсурдного мира «Бешеной семьи» окружающей жизни.

Несколько позднее в повести «Ночи» Крылов прямо скажет, что задача искусства — разоблачать жизненный маскарад, выводить на свет скрытую за фасадом быта чудовищную нелепость людского существования.

Заданность, подчеркнутая театральность приемов традиционной итальянской оперы-буфф, на которую Крылов ориентируется в «Бешеной семье», ощущается им как своего рода символический язык. Мир сплошных и страшных нелепостей, в котором действуют персонажи комедии, как раз и олицетворяет для Крылова не бытовую, но духовную обстановку эпохи. Он как бы наглядно демонстрирует, к чему, собственно, идет дело. Он представляет здесь в лицах свою идею — всю ту же идею о пагубности разнузданных страстей. Противоречащие естественному ходу политической и природной жизни, эти страсти казались ему тогда главным злом. Жизнь шла так, как не должна была идти.

Через три с лишним десятилетия Пушкин сурово подвел итоги деятельности Екатерины, показав оборотную сторону, страшную изнанку блистательного маскарада: «Со временем История оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия,— и тогда голос обольщенного

Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России.

Мы видели, каким образом Екатерина унизила дух дворянства. В этом деле ревностно помогали ей любимцы. Стоит напомнить о пощечинах, щедро ими раздаваемых нашим князьям и боярам <...>.

Екатерина знала плутни и грабежи своих любовников, но молчала. Ободренные таковою слабостию, они не знали меры своему корыстолюбию, и самые отдаленные родственники временщика с жадностию пользовались кратким его царствованием. Отселе произошли сии огромные имения вовсе неизвестных фамилий и совершенное отсутствие чести и честности в высшем классе народа. От канцлера до последнего протоколиста все крало и все было продажно. Таким образом развратная государыня развратила свое государство» [21].

Именно о катастрофическом влиянии безнравственности «высшего класса» на государственную жизнь, на жизнь страны писал молодой Крылов сначала в пьесах, а затем с еще большей откровенностью в журналах.

8

«Бешеная семья» понравилась театральному начальству. В ней не увидели ничего опасного. Это и понятно: если не знать содержания трагедии Крылова и его общего умонастроения, то комедия вполне может сойти за мрачноватый фарс.

В театральной биографии Крылова, как и вообще в его биографии, на каждом шагу встречаются какие-то странности. Крыловские успехи 1786 года — принятие театром «Бешеной семьи», а затем еще одной комедии и переводного либретто — тоже связаны со странностью.

В 1789 году в письме к генерал-майору Соймонову, состоявшему при кабинете ее величества и выполнявшему разные поручения императрицы, в том числе и по управлению театрами, Крылов связывал все свои театральные дела именно с ним: «В 1786 году я написал оперу «Бешеная семья», которую, по приказанию вашему, г. Деви, камер-музыкант, положил на музыку» (III, 334).

Это письмо сохранилось в рукописном сборнике, который побывал у Крылова; подшитое тут же другое свое письмо — к Княжнину — Крылов собственноручно правил. Не мог он при этом не прочитать и копию письма к Соймонову. Таким образом, ошибка в дате — 1786 год — исключена. Недаром по этому письму датируются три крыловские произведения. И вот тут-то мы и сталкиваемся с загадочным обстоятельством.

Петр Александрович Соймонов действительно был весьма влиятельным членом театрального комитета. И он мог, разумеется, принимать пьесы и приказывать класть их на музыку. Но дело в том, что в 1786 году он не имел отношения к театрам. Под документами театральной дирекции его подпись появляется

в последний раз в июле 1785 года. Соймонов формально перестал быть членом комитета в феврале 1786 года, а до того находился «в дальней отлучке». Обстоятельство это наводит на любопытные соображения.

И после ухода из комитета Соймонов по близости к императрице и давним занятиям театральными делами имел возможность покровительствовать молодому драматургу, продвигать в театре его пьесы. Но раз он делал это — а он это делал! — не имея на то служебного резона, значит он был специально заинтересован в судьбе Крылова. Соображение подтверждается и тем, что в следующем году Соймонов переводит Крылова из Казенной палаты в горную экспедицию кабинета ее императорского величества, которой он, Соймонов, заведовал.

Соймонов к панинско-фонвизинской группировке не принадлежал. Значит, существовали иные причины. Скорее всего, Крылова рекомендовал Соймонову все тот же Николай Александрович Львов, который тесно дружил с родственниками генерала и был хорошо знаком с ним самим. О пьесах молодого драматурга похвально отозвался Дмитревский. В результате не только была принята «Бешеная семья» и обещано за нее 250 рублей, но и заказан перевод либретто французской оперы. Более того, Крылов получил право бесплатного прохода в театр — на рублевые места. Не в старый, а в новый каменный, названный Большим.

Самые смелые мечтания, каким он мог предаваться пять лет назад, сидя в тверской канцелярии, теперь казались близки к осуществлению и уже начали становиться действительностью. Петербург узнает о нем и услышит его. Возбужденный этой мыслью, он принимается за новую комедию — «Сочинитель в прихожей». Тут надо прежде всего заметить, что манящий блеск славы отнюдь не сделал семнадцатилетнего писателя ни благонравнее, ни скромнее. Чувствуя на себе ободряющий взгляд вельможного покровителя, видя себя хозяином колоссального пространства сцены Большого театра, куда труднее было оставаться честным и суровым, чем перед лицом безвестности и нищеты, наедине с листом бумаги. Но юный драматург с поразительным самообладанием выдержал испытание.

С новой комедии начался и новый этап в его судьбе.

О, заблуждение!.. испорченный народ!
Куда ни обернись — в писателе урод!

Н. П. Николев.
«Самолюбивый стихотворец»

Напоминаю вам, что я — благородный человек...

Из письма И. А. Крылова
Я. Б. Княжнину

ПИСАТЕЛЬ ПРОТИВ ЛИТЕРАТУРЫ

1

К концу 1786 года казалось, что судьба Крылова прочно определилась. Дружба с Дмитревским, близкое знакомство с Княжниным, Плавильщиковым, а возможно, и с Державиным, Николевым и Фонвизиным, покровительство Львова, Маврина, явное благоволение Соймонова придавали молодому литератору уверенности и сулили, если не служебную, то литературную карьеру.

Крылов уже четко проявил свои политические симпатии. Однако теперь, когда он как равный намерен был войти в круг писателей, перед ним вставала еще одна, и далеко не простая, проблема: выбор позиции литературной. Вернее, литературно-общественной.

Вариантов было немного. Широко распространенный тип литератора, откровенно работавшего на правительство,— например, известный одописец Василий Петров, называвший себя с гордостью «карманным стихотворцем» Екатерины,— был Крылову враждебен. Подпирать деспотизм и крепостничество он не собирался.

Был другой стиль литературно-общественного поведения — стиль Фонвизина, когда писатель накрепко связывал себя с политической оппозицией и подчинял литературную деятельность интересам соратников. Казалось бы, для Крылова это был органичный путь. Но и он не привлекал Ивана Андреевича. Очевидно,

его более всего устраивала «позиция развязанных рук», когда писатель выбирал, как ему поступать в том или ином случае, отвечая лишь перед собственной совестью и публикой — читателем, зрителем. Это была позиция мудреца Калханта из «Филомелы». Это была позиция, которую в какой-то мере пытались реализовать в жизни Сумароков, Державин, Княжнин.

Но молодой максималист Крылов шел еще дальше — он стремился к полной независимости и, как мы впоследствии увидим, готов был дорого за нее платить. В 1786 году он искал и нащупывал особую позицию. И «Сочинитель в прихожей» — первый шаг на этом пути.

Героиня комедии — развратная барыня Новомодова. Это наша знакомая из «Кофейницы». Но если в опере автор многое «списывал с натуры», то теперь он ни о каком жизнеподобии не заботится. Новомодова из «Сочинителя» — развратная барыня вообще, характер развратницы. Распутство — главная и, по существу, единственная ее черта, определяющая и фантасмагоричность поведения: у нее десятки любовников, которых она принимает строго по расписанию.

Формальный сюжет комедии — попытка Новомодовой выйти замуж за графа Дубового. Но сюжет развернут столь скупо и условно, что комедия кажется бессюжетной. Истинное содержание пьесы — мытарства поэта и драматурга Рифмохвата.

Рифмохват, опять же, не живой человек, а характер продажного литератора. Он тоже некий писатель вообще, который пишет: «трагедии, комедии, поэмы... рондо, баллады, сонеты, эпиграммы, сатиры». Рифмохват попадает в прихожую Новомодовой с обычной целью — поднести ее жениху графу Дубовому тетрадь с пьесой и получить за это денежное вознаграждение и покровительство. Пустяковое, казалось бы, дело. Но выясняется, что для достижения цели необходимо пройти длинный и мерзкий путь унижений и притворств. Первый человек, которого писатель встречает в прихожей,— егерь графа Андрей, как и подобает избалованному слуге большого барина, грубый и нахальный по отношению к тем, кто от него зависит.

Но оскорбительное отношение Андрея есть более простодушный вариант отношения вышестоящих к литератору, явившемуся в прихожую.

Не лучше, чем Андрей, ведет себя горничная Новомодовой Даша. Она решила во что бы то ни стало женить на себе стихотворца — он все же благородный, имеет право носить шпагу. Но она не собирается подниматься до его уровня, а хочет низвести его до собственного. Библиотеку Рифмохвата Даша рассчитывает пустить на топку камина.

Если Рифмохват в момент появления на сцене еще сохраняет какие-то остатки собственного достоинства и самоуважения, то на протяжении трех действий их из него всячески вытравляют. Андрей и Даша наперебой стараются унизить его. Развращенные

дворовые копируют пороки хозяев. Даша, шантажируя Рифмохвата тем, что очернит его перед графом, заставляет несчастного поэта постоянно целовать себе руки и ползать на коленях. Ее хозяйка требует, чтобы сочинитель, у которого «в голове все девять муз с Аполлоном», писал оду ее постельной собачке. И Рифмохват — по логике ситуации — все глубже и глубже погружается в пучину позора.

Физическому надругательству подвергается сама литература — тетрадь с пьесой попадает под карету графа Дубового. В системе комедии факт весьма символичный. Но апофеоз унижения наступает, когда вместо своего творения Рифмохват по ошибке подает графу тетрадь со списком любовников Новомодовой и перечнем полученных за распутство подарков. По существу, это вовсе не ошибка — обе тетради результат разврата, в одном случае разврата физического, в другом — духовного. Ведь и Рифмохват, служитель муз, желал получить подарки за свое падение.

В финале он кричит: «Пойду и на всех вас буду писать сатиры».

К концу комедии следующие одна за другой сцены унижения Рифмохвата вытесняют остатки основного сюжета, давно уже отошедшего на второй план. Перед нами комедия характеров, где главные персонажи вбирают в себя сюжет, определяют его своими чертами, а не пребывают в нем и не раскрываются через него. Минуя Княжнина и Николева, Крылов во многом возвращается к принципам сумароковских комедий.

Нежелание подчинить действие сюжету, то есть подчинить героев событиям, внешним обстоятельствам связано со стремлением Крылова говорить об абсолютных принципах поведения, об этике поведения вне зависимости от сегодняшних нравов общества, от сиюминутных условий существования. Речь идет о личной ответственности — в любых обстоятельствах, в любой ситуации. Речь идет об основных жизненных установках, воплощенных в героях-масках: эти установки и действуют в комедии, обличая практическую несостоятельность ложных принципов.

Ожесточенность «Сочинителя» и вызвана тем, что решались кардинальные проблемы поведения, касающиеся непосредственно самого автора, стоящего на перепутье. Ведь в это время перед ним открылась карьера. И немаловажной пружиной вероятной и близкой карьеры были отношения Крылова и «вельможи».

Соблазняла ли юного сочинителя возможность пойти по известной дороге, пользуясь услугами влиятельного генерала и платя за услуги соответствующими стихами и умеренным подобострастием?

Генерал Соймонов был типичным екатерининским вельможей — в меру просвещенным, слегка меценатствующим, знающим дистанцию между собой и безродным литератором. Он охотно покровительствовал Крылову, очевидно, ожидая от него послуша-

ния и благодарности. К тому же и сознание собственного великодушия доставляло удовольствие. Будучи очень занят, Соймонов тем не менее находил время читать крыловские пьесы. Он, видимо, готов был продвигать своего подопечного по службе. Искренне желал юноше добра, но не способен был увидеть в нем человека. Его покровительство было оскорбительно, потому что, помогая, он не умел уважать тех, кому помогал. А Крылов требовал уважения к себе. Прежде всего уважения.

Не затем он шел в литературу, чтобы терпеть генеральское похлопывание по плечу и снисходительное одобрение. Путь писателя — движение к истине.

Можно думать, что молодой, резво двинувшийся в гору драматург убеждал не столько будущего зрителя, сколько себя в мерзости и пагубности всякого иного пути. Именно этим вызвана страстность «Сочинителя в прихожей»: нет, уж лучше было пойти и «писать на всех вас сатиры». Так Крылов и поступил, принимая все издержки подобного решения. Он хотел быть независимым. Он считал, что литератор ни перед кем не должен гнуть спину. Что идея покровительства, меценатства — ложная и опасная идея. Таким образом, он вступал в тяжелый конфликт с устоявшейся традицией.

Определить принципы литературного поведения в то время было очень важно. Екатерина проводила весьма тонкую внутреннюю политику, и привлечение литераторов на сторону империи являлось одной из серьезных ее задач. Средства, которыми императрица пользовалась, были самыми разнообразными — от золотых табакерок до высоких чинов.

Екатерина безусловно верила в воздействие театра на умы. Поэтому она сама писала пьесы. В том же 1786 году к обычным обязанностям статс-секретаря Храповицкого прибавилось много иных трудов. Все они зафиксированы в его дневнике. Интерес к театру возник с самого начала года. Храповицкий записывал:

«Февраль. 1. Приказано мне собрать прежние комедии: «О, время» и проч.

Май. 15. Переписывал оперу «Боеславича».

16. За переписку получил благодарность. Показывали начатую оперу «Ивана Царевича». . .»

Май—июнь ушел на «Ивана Царевича». Императрица писала, Храповицкий редактировал, переписывал.

Июль тоже не пропал зря.

«Август. 7. Переписывал историческое представление, подражание Шекспиру: «Жизнь Рюрика», только первый акт <. . .>.

20. Переписывал 2 акт «Рюрика» <. . .>.

24. Переписывал 3 акт «Рюрика».

28. Переписывал 4 акт «Рюрика» <. . .>.

Сентябрь. 1. Переписывал 5 акт «Рюрика».

4. Не спав ночь, переписывали мои секретари два экземпляра «Рюрика». Были поправки князя Потемкина <. . .>.

8. Переписывал 1 акт „Олега“» [1].

В октябре императрица уже пишет «Игоря», а в ноябре комедию «Расточитель», тоже подражание Шекспиру.

Императрица старалась поставить драматургию себе на службу. Крылов старался объяснить, что это недопустимо.

2

Традиция русской «литературной комедии» началась не с Крылова. В 1750-х годах Сумароков написал две комедии, которые легко расшифровывались современниками как памфлеты на Тредиаковского — литературного противника автора: «Тресотиниус» и «Третейский суд». Цель Сумарокова была четкая — высмеять своего врага, показать его глупость, некомпетентность, вздорность его критики. Повод был очень конкретным, а смысловое воздействие ограниченным.

Через два десятка лет, в 1775 году, Николев написал комедию на Сумарокова — «Самолюбивый стихотворец». Комедия эта, любопытная во многих отношениях, прямо связана с крыловскими делами.

В Москве, что специально оговаривается, живет знаменитый поэт Надмен. Никак нельзя сказать, чтоб это была памфлетная фигура. Надмен талантливый поэт, это никем в комедии не оспаривается. Надмен — натура сильная, суровая, цельная. Он фанатично предан своему делу — сочинению трагедий. Его приводит в ярость порча языка. Он страшен двум категориям людей: стихотворцам, которых почитает поголовно бездарными, и подьячим, «крапивному семени». Таков был и Сумароков.

Собственно, к Надмену предъявляются только две претензии: необычайное самомнение, уравнивающее его в собственном сознании с Расином и Корнелем, и нетерпимость к другим писателям. Надмен в прекрасных стихах обличает не каких-то отдельных бездарных писак, но всю литературу, идущую ему на смену. И предъявляет ей обвинения, которым бесспорно сочувствует сам Николев.

А эти гадины. . . безумны рифмачи,
Пускают в свет стихи как будто калачи.
Без всякого стыда повсюду их читают.
Но страннее всего, что их же почитают,
Что многие глупцы в стихах такого пня
Возносят похвалой, подобно как меня!
За что ж? За то, что он, не ради вечной славы,
Но ради гнусной мзды, забывши честны нравы
И долг писателя, который и царя
Не должен восхвалять, в царе пороки зря,
Не постыдится ввек за деньги и уроду
На красоту его писать похвальну оду,

Равно бездельнику — на добрые дела
Или на ум того, глупее кто осла!

Сама по себе позиция могла вызвать только уважение. Комический эффект давало лишь то обстоятельство, что в отрицании современной литературы Надмен заходил слишком далеко и утверждал:

О нравы! наконец могу ли вас исправить,
Могу ли к истине умишко ваш наставить,
Чтоб вы призналися, что только лишь Надмен
Пороков и страстей есть правильный безмен! [2]

Максимализм и уверенность в абсолютной исключительности создавали, однако, в быту серьезные затруднения для близких Надмена. Когда жених племянницы Надмена Чеснодум, желая сделать приятное будущему тестю, сочинил и представил свою трагедию, то ему тут же было со скандалом отказано в руке Миланы. И понадобилась хитрая интрига, чтобы убедить Надмена, что истинный автор взбесившей его трагедии вовсе не Чеснодум, а петиметр Модстрих.

Бурный и вздорный характер Надмена вполне соответствовал стилю поведения Сумарокова в 1770-х годах. Желая изобразить смешные стороны его поведения, сохраняя, впрочем, уважение к личности в целом, Николев вполне преуспел в выполнении замысла. Но возникает вопрос: зачем ему это было нужно? Что было побудительным импульсом к полуосмеянию знаменитого писателя?

Можно было бы предположить, что молодой Николев, только что вступивший на драматургическое поприще, боролся против тормозящего литературный процесс влияния вчерашнего кумира, против засилия Сумарокова в театре. Но ни о каком засилии в 1775 году речи не было. Отринутый Екатериной, затравленный московским главнокомандующим Салтыковым, осмеянный публикой, Сумароков доживал дни в древней столице, глуша тоску пьянством. Вскоре он умер в нужде.

Странная, смешанная с уважением, памфлетность, неактуальность нападок на Сумарокова в тот момент заставляют думать, что не только в умирающего поэта целил Николев своей комедией. . .

У Надмена, как уже говорилось, есть племянница Милана, а у Миланы жених Чеснодум. И Чеснодум подносит Надмену трагедию.

У Сумарокова была дочь. А у дочери жених — Яков Борисович Княжнин. И Княжнин, что было широко известно, поднес Сумарокову свою трагедию «Дидона».

Сумароков принял подношение совсем не так, как Надмен. Но Николев вывернул ситуацию, и под ударом оказался именно Княжнин.

Что заставило Николева в 1775 году напасть на Княжнина, тоже не очень ясно. Но нападение шло по двум линиям. Во-первых, в пьесе все время речь идет о том, что для Чеснодума сочинение трагедий — занятие случайное, что это совершенно не его дело. В финале Надмен уговаривает будущего зятя не прикасаться к перу — «Мне б только не писал трагедий Чеснодум».

Но в 1775 году Княжнин и так не писал трагедий. Он был в глубоком несчастии. За два года до того, как Николев написал памфлет, Княжнина судили за растрату казенных денег, приговорили к смертной казни, потом заменили приговор лишением чинов и исключением из военной и всякой прочей службы. Тут получает новый, издевательский смысл имя Чеснодум. И когда, благословляя жениха и невесту, Надмен требовал от него: «Будь честный человек», то это звучало злым напоминанием о недавнем прошлом. И когда Надмен наставлял зятя: «Но более всего не думай быть творцом», то это выглядело пародией на хрестоматийную историю — отец русского театра благословляет преемника...

Таким образом, оказывается, что комедия высмеивала не столько погибающего Сумарокова, сколько выброшенного из литературной жизни Княжнина. Объяснить все это трудно, даже держа в памяти жестокие нравы того времени, когда литературные разногласия почти неизбежно приводили к личной вражде.

Написанная в 1775 году пьеса Николева увидела сцену только в 1781 году. К этому времени дела Княжнина поправились, он стал популярнейшим драматургом и доверенным лицом генерала Бецкого.

В 1781 году комедия была поставлена в своем первоначальном виде. Но затем — по мере изменения общественной и литературной ситуации — драматург перерабатывал и дополнял текст, усиливая антикняжнинские и антиекатерининские акценты.

В пятом действии (в первом варианте в комедии было три действия) петиметр Модстрих совершенно неожиданно заявляет: «Признаться... двор мне мил. И я иного бы... немножко... там затмил».

И все бы шло не так, как в ней идет теперь.
Взъерошил бы тотчас и высших я и низших.

И далее болтливый щеголь открывает Милане и ее служанке Марине, за кого бы он, получив власть, принялся в первую очередь.

Я б этих... апропо, хочу спросить у вас...
Я чай, вы слышали... что здесь в Москве у нас
Какое-то нашлось собранье мартинистов? <...>
Род... древних кабалистов...
Каких-то христиан...
О, ежели бы вы все знали их проказы! <...>
Я сам в их секте был... всем сродно любопытство [3].

В 1775 году действительно появилась известная книга Сен-Мартена «О заблуждениях и истине». Но до «собрания мартинистов» было еще далеко. Масонские ложи, существовавшие в Москве в середине 70-х годов, не имели прямого отношения к мартинизму. Вопрос этот стал актуален после 1779 года, когда развил энергичную деятельность переехавший в Москву Новиков.

В 1780 году Екатерина выпустила антимасонскую брошюру «Тайна противонелепого общества, открытая непричастным оному». С этого времени началась борьба правительства против масонства. И вся эта сцена, написанная Николевым уже в восьмидесятых годах, есть не что иное, как пародирование толков и сплетен в московском обществе и усилий императрицы. Открывший масонские тайны Модстрих воспринимается в связи с «Тайной противонелепого общества». Тем более, что в этом диалоге вдруг возникает на мгновение новый персонаж, чтобы опять исчезнуть. Модстрих, жалуясь на колдунов-масонов, говорит:

Модстрих. Да, чуть-чуть из меня не сделали сверчка.
Марина (смеючись). Что ж? В превращении не много было б дива.
Чудихина была вас менее счастлива.
Модстрих (поклонясь). Покорный я слуга Чудихиной твоей [4].

Что являет собою Чудихина, которой менее повезло в общении с масонами, чем Модстриху, как не насмешливый кивок в сторону создательницы «Тайны противонелепого общества»?

В 1781 году комедия Николева била в двух направлениях. Но реакция последовала со стороны Княжниных. А. А. Шаховской в «Летописи русского театра» писал: «При представлении сей комедии <...> в первый раз послышался в русском театре мстящий за Сумарокова свист. Говорят, что он раздался из ложи дочери его, К. А. Княжниной, и повторился во многих местах и многими зрителями, оскорбленными поруганием отца нашего театра» [5].

Но дело было уже не в Сумарокове. Николев ясно указал на истинных противников в резкой эпиграмме:

В уединение ко мне доходит слух,
И оный слух не лживый,
Что стихотворец мой самолюбивый
Парнасских раздражил клопов и мух;
Что к ним в собрание одна пристала дама,
Что вышла на меня сатира, эпиграмма,
И что... но время нам им, Муза, отвечать:
Видь мухи-то, клопы... не лучше ли молчать?
А дама?.. эта дама
На мужа и себя давно уж эпиграмма [6].

Использовав в этих стихах строчку из монолога Надмена — «Парнас! .. драгой Парнас! к тебе ль ползут клопы?», восходящую к Сумарокову, Николев давал понять, что в данном столкновении он и покойный Сумароков в одном стане, а в «парнасские клопы и мухи» попала чета Княжниных.

Однако есть основания думать, что первый публичный удар в этой баталии нанес не Николев. В том же 1781 году, печатая в типографии Новикова «Розану и Любима», Николев предпослал пьесе письмо к издателю, исполненное негодования и ярости против литературных врагов: «По несчастию в семье не без урода и для того нередко мы видим, что молодые люди, желая приобрести имена сочинителей, приобретают их или гнусными сатирами, или пасквилями, в которых за недостатком здравого рассудка и познания в науках порицают не порок, а человека, не сочинение, а сочинителя, и что еще и того дерзновеннее, осмеливаются ругать писателей, называя их по фамилиям, переменяя токмо в оных по некоторой букве. Жалкое состояние необузданной молодости!» [7] Эта филиппика бьет по молодому В. В. Капнисту, опубликовавшему за год до того в журнале «Санкт-Петербургский вестник» сатиру, где высмеивался целый ряд писателей под слегка измененными фамилиями и в том числе Николев, названный Никошевым.

Литературная ситуация в тот момент была напряженной и запутанной. Ожесточенно боровшиеся между собой литературные группировки сталкивались либо блокировались по причинам, теперь далеко не всегда понятным *. Но для нас важно, что в издании «Санкт-Петербургского вестника» деятельное участие принимал Княжнин. А одним из сторонников автора «Сорены» в Петербурге был Дмитревский. Друг Николева литератор Ф. Г. Карин, приехав в Москву из северной столицы, писал ему: «Мне много кой-чего надобно тебе сообщить от Дмитревского и о том расположении литературы, в каком осталась оная в Петербурге по мой отъезд» [8].

Едва ли не больше, чем самого Княжнина, Николев ненавидел Княжнину-Сумарокову. Кроме приведенной уже эпиграммы, он посвятил ей оскорбительную притчу «Мартышка». Это и неудивительно, ибо сатирические нападки на Николева и его друзей вдохновляла именно она. Литератор М. Н. Муравьев писал в мае 1781 года: «Некто Арсеньев, покровительствуемый Княжниною, трудится над несколькими сатирами против Николева, Карина...» [9]

Русский XVIII век трудно было удивить резкостью литературной полемики и жестокостью личных выпадов. Но война Николева и его сторонников с кланом Княжниных отличалась даже по тем временам редкой ожесточенностью.

---

* Расстановка сил в этот момент прекрасно показана в статье В. П. Степанова «К истории литературных полемик XVIII в.».— В кн.: «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год». Л., 1978.

В 1787 году Николев напечатал «Самолюбивого стихотворца» в «Российском феатре». А через год на Княжниных напал Крылов. Почва для этого конфликта, как мы видели, была подготовлена традицией, но, кроме давней литературной распри, у Крылова имелись причины вполне конкретные — как личные, так и общественные.

Девятнадцатилетний драматург написал комедию-памфлет «Проказники», вызвавшую самый громкий литературно-театральный скандал последних десятилетий XVIII века. Крылов, как всегда, даже участвуя в схватке группировок, двинулся вполне оригинальным путем. Воспользовавшись некоторыми мотивами Николева, как было в случае с «Филомелой» и «Сореной», Иван Андреевич переключил проблематику «Стихотворца» в совершенно иной план.

Действие «Проказников» происходит в доме знаменитого драматурга Рифмокрада. Его жена Таратора — бездарная поэтесса, распутница и склочница, держит мужа под башмаком, изменяя ему на каждом шагу. Сам же Рифмокрад, довольно безобидный господин, занят тем, что из кусков французских трагедий лепит свои. Интрига вертится вокруг обычной для комедии того времени задачи: за кого выдать дочь Рифмокрада Приятy, за достойного юношу Милона или за глупого, трусливого и бездарного поэта Тянислова. Интрига несложна, ибо не в ней дело. Она разрешается таким же буффонадным путем, как в «Бешеной семье» или в «Сочинителе в прихожей».

«Проказники» развивали проблематику «Сочинителя». Если там показано, что бывает с литератором, решившим продавать талант, то в «Проказниках» зритель получает возможность заглянуть в мир, из которого выходят такие литераторы.

Дом Рифмокрада — литературный дом. Здесь все пишут стихи, даже доктор. Начинается действие с того, что Таратора, которую причесывает лакей Иван, сочиняет элегию своему любовнику — доктору Ланцетину, пытаясь перечислить в ней все его достоинства.

Литературные нравы, представленные в доме Рифмократа,— удивительное смешение европеизма, образованности и преданности ремеслу с простаковскими замашками и нравственной нечистоплотностью. Млеющая от поэтического восторга Таратора, не выпуская пера из рук, может крикнуть слуге: «Да знаешь ли ты, что я дух из тебя вымучу палками?» Из литературной дамы тут же выглядывает знакомая нам Новомодова.

Постоянный посетитель рифмокрадова дома поэт Тянислов приносит литературные сплетни. Заключаются они в том, что Рифмокрад заимствует сочинения из иностранных авторов. Литературное соперничество, литературная вражда — все кипит в рифмокрадовом доме. Но если в «Сочинителе в прихожей» Крылов трактовал проблему взаимоотношений литераторов и сильных мира сего в общем плане, то в «Проказниках» он конкретен.

Прежде всего, он рядом ясных намеков обозначает преемственность своего памфлета по отношению к «Самолюбивому стихотворцу». Николев писал, как мы помним, в ответ на возмущение Екатерины Александровны Княжниной:

А дама?.. эта дама
На мужа и себя давно уж эпиграмма.

Тянислов же, когда Таратора в сердцах спрашивает его: «Что ж! не эпиграмму ль ты на меня хочешь написать?» — отвечает: «Что там в эпиграмме, где ты сама; а я еще не столь великий автор, чтобы написать эпиграмму смешнее тебя».

Далее одно из действующих лиц оказывается то племянницей, то дочерью Рифмокрада. Путаница появилась отнюдь не случайно. В рукописном варианте комедии Крылов, следуя за Николевым, назвал девушку племянницей. Но у Княжниных не было племянницы, а была дочь. Чтобы усилить сходство с прототипами, драматург, отдавая пьесу в печать, изменил характер родства. Но для сохранения преемственной связи оставил в доброй половине случаев Прияту племянницей героя.

Для современников почти за каждым персонажем пьесы стоял реальный прототип. Крылов сделал все возможное, чтобы у читателя и зрителя не возникло никаких сомнений относительно адреса памфлета. Так, Тянислов, обращаясь к доктору Ланцетину, говорит: «Vien, mon ami!» Первое слово сознательно искажено — надо: «Viens». Но дело в том, что фамилия домашнего врача Княжниных, занимавшегося, как и Ланцетин, стихотворством,— Виен. В печатном варианте восстановлена правильная форма. Хотя неизвестно Крыловым ли. Кто-то из лиц, связанных с типографией Академии, где печаталась пьеса, мог счесть ошибку случайной. Впрочем, и в этом виде каламбур не терял смысла.

В комедии есть персонаж сюжетно абсолютно лишний, но играющий важную «опознавательную» роль,— княжна Тройкина. Еще Н. И. Греч утверждал, что княжна введена с единственной целью, чтобы могла прозвучать реплика: «Так это портрет княжнин». Так было в рукописи, ходившей по рукам. В печатном тексте Крылов, очевидно, вынужден был заменить «княжнин» на «сестрин», поскольку княжна — сестра одного из героев. Но «опознавательная» роль княжны на этом, как мы увидим, не кончается.

За бездарным Тянисловом для современников вставал одописец Карабанов, а неуклюже-гремучую оду Тянислова «В полунощь ночи мрак восстал. . .» исследователи считают прямой пародией на карабановские оды.

При всей обидности николевский памфлет на Сумароковых — Княжниных по сравнению с «Проказниками» — просто собрание комплиментов. Главный, постоянно повторяющийся мотив обличения в «Проказниках» — воровство: литературное и не только

литературное. Тянислов говорит о Рифмократе дядюшке Милона Азбукину: «Невежи ему удивляются, но я могу доказать, что у него ничего собственного нет, а все краденое».

Азбукин. Вот те раз! Как же племянник писал ко мне в деревню — очень честный человек!

Тянислов. Да, сударь, его таким почитают.

Азбукин. Однако ж у нас, в деревнях, честные дворяне не крадут, друг мой! (II, 235).

Эта настойчивая игра со словом «честность» применительно к человеку, которого с первых строк комедии упорно обвиняют в воровстве, сразу напоминает тот же прием в «Самолюбивом стихотворце», где Княжнин, только что осужденный за растрату, называется Чеснодумом.

Мотив литературной кражи все время двоится. Автор настойчиво намекает, что его герой и вне литературы нечист на руку. Тетушка Милона, княжна Тройкина, говорит Рифмокраду: «Лет пять, шесть тому назад, говорят, настроил такие штуки, которые совершенно доказывают, что ты мало думаешь о своей головушке». И легкомысленный Рифмокрад сокрушенно признается: «Помню, помню, матушка».

По всей комедии рассыпаны фразы, воспринимающиеся как намеки на историю отношений Княжнина с Крыловым. Рифмокрад говорит об одном персонаже: «Он человек молодой и ученый, а я ищу себе приятелей из таких людей». Очевидно, по этой причине юный Крылов был приглашен в дом Княжнина. Но в дальнейшем мягкий и воспитанный Княжнин по тем или иным причинам стал, видимо, оказывать неблагоприятное влияние на литературную судьбу своего младшего коллеги. Литературный двойник Княжнина — Рифмокрад говорит жене: «Так и должно жить в нынешнем свете, душа моя! Надобно выталкивать так, чтоб за то благодарили».

Дискредитация Княжнина идет по всем линиям. Его пристрастие к заимствованию сюжетов, обычное в ту пору дело, его «переимчивость» подается как злостный плагиат, его человеческая мягкость — как жалкая бесхребетность. Рифмокрад лжив и непостоянен, он готов предать любого из своих младших друзей в угоду капризам жены. Черта, чрезвычайно важная для понимания, как мы увидим дальше, человеческих основ конфликта. В уста Тараторы вложены двусмысленности, ставящие под сомнение даже мужскую состоятельность жертвы памфлета.

Презрение и сарказм водят пером Крылова. Но когда дело доходит до Тараторы — Екатерины Княжниной, урожденной Сумароковой, то вперед выступает чистая ненависть. Нет такого порока, которым не обладала бы супруга Рифмокрада. Она чудовищно распутна — мотив супружеской измены постоянно возникает на протяжении пьесы. Понятия нравственности для Тараторы просто не существует. Она прочно становится в ряд

с персонажами предыдущих крыловских пьес, в которых исследовалось бедствие неуправляемых низменных страстей.

В грош не ставя своего доверчивого и слабого мужа, Таратора тем не менее эксплуатирует его литературную славу. Она вздорная, самолюбивая, эгоистичная особа. Любимое развлечение этой хозяйки литературного дома — стравливать своих посетителей. «То-таки ты великая проказница, моя матушка! — говорит ей княжна Тройкина.— Знаешь ли, мой батюшка, как она любит ссору, что гостей к себе, как петухов, собирает!» И это очень важное свидетельство для понимания обстановки в доме Княжниных и взаимоотношений Крылова со знаменитым драматургом. Тараторе ничего не стоит в угоду своему возможному любовнику выгнать из дому человека, который еще недавно числился в друзьях. Вообще, самодурство Тараторы, ее нетерпимость и недоброжелательность к «низшим» подчеркивается Крыловым постоянно. . .

Вся интонационная основа «Проказников» говорит о напряженном личном отношении автора к происходящему. Это — сведение счетов не только с конкретными людьми, но с определенным отношением к литературе.

Литература — нечто могучее и священное — используется обитателями рифмокрадова дома безобразно неподобающим образом. Для них она — предмет бытовых спекуляций: стихи идут, как ассигнации, ими расплачиваются за услуги любого рода. Ложная литературная репутация хозяина дома прикрывает распутство, жадность, бездушие.

Крылов не говорит, кричит: смотрите, кого вы избрали властителями дум, учителями жизни! Смотрите: за высокими словами (к тому же крадеными) скрываются низкие дела! Эти литераторы не имеют права никого учить, у них нет оснований обличать пороки, они сами порочны!

Человек Просвещения, Крылов верил, что мир должен быть преобразован словом — разумным, гневным, обличающим. В общей системе воздействия человека на мир русские просветители отводили литературе едва ли не первенствующее место. А в литературе наибольшие надежды возлагались на театр.

Крылов приехал в Петербург, представляя себе литературу храмом, а литераторов небожителями. За первые три-четыре года пребывания в театральных и литературных сферах он убедился, что действительность не вполне соответствует таким представлениям. И «Сочинитель в прихожей» и «Проказники» — следы отчаянной попытки молодого драматурга навести порядок в мире литературы, сделать ее достойной высокого назначения. Это было главной мыслью и задачей его в 1786—1788 годах, потому как много страсти и риска вложил он в борьбу. Он оставил другие темы и проблемы, волновавшие его прежде. Очевидно, он решил, приступая к выполнению своей жизненной задачи — исправлению умов и нравов в России,— расчистить поле деятельности.

Отчего, однако, для главного и безжалостного нападения Крылов выбрал Княжниных?

На протяжении 1770—1780-х годов в русской словесности шла острая междоусобная борьба. По ряду причин Крылов оказался в стане противников Княжнина. В оценке княжнинского творчества он прямо следовал за старшими друзьями. Вспомним приведенные выше «замечания» Дмитревского на трагедии Княжнина. Репутация автора «Дидоны» как писателя сугубо подражательного в литературном кругу, сформировавшем Крылова, не вызывала сомнений. И когда молодой полемист прозвал писателя Рифмокрадом, то он только памфлетно заострил формулировки своих учителей.

В «замечаниях» Дмитревского видны следы давних общественных расхождений. «Екатерине II угодно было видеть на российском театре представление римского Тита. Она препоручила директору своего театра Бибикову выбрать человека, на которого мастерскую кисть можно было бы положиться в начертании сей картины. Задача предложена г. Княжнину, и он тотчас отгадал смысл и цель оной. В три недели трагедия под названием «Титово милосердие» была готова, и Тит представлен был на придворном театре в чертах таких, в которых подлинника нельзя было публике не узнать в своей монархине» [10]. И если мы вспомним, что «Титово милосердие» должно было прославить гуманный триумф императрицы над панинской партией, то вполне понятно ироническое отношение друга Фонвизина Дмитревского к «отгадыванию» желаний Екатерины. Разумеется, Дмитревский упрощает здесь позицию Княжнина, но такова была точка зрения группировки.

Решительным критиком Княжнина выступил и единомышленник Дмитревского и Крылова — П. А. Плавильщиков. Когда в 1784 году большой успех достался на долю комической оперы Княжнина «Сбитенщик», Плавильщиков сочинил драматическое возражение на нее: оперу под названием «Мельник и сбитенщик — соперники». Здесь предпочтение отдавалось «Мельнику» Аблесимова, а Княжнин опять же обвинялся в подражательности. Некоторое время спустя Плавильщиков пишет пьесу, где еще острее полемизирует с Княжниным: в трагедии «Рюрик» он взялся опровергнуть концепцию княжнинского «Вадима».

Таким образом, нападая на Княжнина, Крылов действовал в соответствии с обыкновениями своего литературного круга. Но у него, судя по всему, были и собственные основания не любить Княжниных. Младший современник Крылова Греч утверждал, что ссора началась с оскорбления, публично нанесенного Екатериной Александровной Княжниной молодому драматургу. Это вполне подтверждается анализом фигуры Тараторы.

По Гречу, у Крылова с Княжниной состоялся следующий диалог: «Что вы получили за ваши переводы?» — спросила Княжнина у Крылова, закончившего по заказу Соймонова перевод

оперного либретто «Инфанта Заморы». «Мне дали свободный вход в партер».— «А сколько раз вы пользовались этим правом?» — «Да раз пять».— «Дешево же! Нашелся писатель за пять рублей» [11].

(Крылов, как уже говорилось, действительно, получил постоянный билет в рублевые места.)

Диалог этот вполне возможен, особенно если учесть, что Крылов был близок к дому Княжниных, а потом отдалился, найдя других друзей. У Княжниной, самолюбивой и, судя по всему, тщеславной, это должно было вызвать раздражение и желание уязвить отступника. Смысл ее насмешки расшифровывается просто: чего же ты добился, уйдя от нас?

Но Крылов, конечно, полагал, что заслуги литератора не измеряются гонорарами и поощрениями. Не только насмешливая интонация, но и сам вопрос мог взбесить его. Он хорошо знал дом Княжниных и не признавал за ними права судить себя.

Разумеется, нет оснований в этом конфликте безоговорочно становиться на сторону Крылова. Ощущение трагического недоразумения не оставляет каждого, кто непредвзято рассматривает обстоятельство ссоры двух столь значительных людей, которым пристало быть союзниками, а не врагами.

Крылов, побуждаемый мстительным чувством и верный своим литературным установкам, чудовищно гиперболизировал пороки противников. Он был несправедлив к Княжнину — талантливому драматургу, человеку широчайшей культуры и высокой преданности литературному делу. Княжнин при весьма возможных человеческих недостатках обладал несомненной стойкостью и чистотой в плане общественном. Он был автором отнюдь не только «Титова милосердия» и «Владисана», но и тираноборческих трагедий, в том числе знаменитого «Вадима», быть может, самой замечательной, наряду с «Недорослем», политической пьесы XVIII века в России.

Легенда о его гибели после допроса в Тайной экспедиции при всей недостоверности, безусловно, не случайна.

В ситуации с «Проказниками» в крыловском характере открылись неожиданные и несколько пугающие черты. Он, как видим, мог быть безжалостным и жестоко несправедливым, когда задевалось его человеческое и литераторское самолюбие.

Однако суть конфликта, конечно, не в особенностях натур противников, даже не в их принадлежности к различным литературно-общественным группировкам. Под внешним кипением страстей лежали куда более серьезные причины.

Опираясь на крыловскую драматургию, мы можем сказать, что, по его мнению, писателю надлежало проповедовать резкие истины, не оглядываясь ни на кого и ни от кого не завися. Это требование неизбежно сталкивалось с существенной чертой современной ему русской литературы. Служение обществу пером не представлялось литераторам той поры высочайшим и единствен-

ным. Литература была дополнением к служению государственному. Органичное в своей независимости литераторство пушкинской поры брезжило далеко впереди. И, пожалуй, Иван Крылов был единственным в 1780—1790-е годы, кто сознательно и целеустремленно ориентировался именно на такое литераторство. Конечно, современники Пушкина исходили из иных понятий об отношениях государства и отдельной, частной личности, чем Крылов. В основе его позиции — наивная вера в силу слова, в государственный смысл миссии писателя. Он пытался осуществить на практике буквально понятые просветительские декларации.

Между тем как раз постепенный отход от просветительства определял духовное развитие Княжнина. В своем творчестве он начал исторически необходимое, очень важное и продуктивное для дальнейшей русской литературы разрушение непротиворечивого в своей сути мира Просвещения. Вот чего не могли простить ему Дмитревский и Плавильщиков. Вот что было в глазах Крылова черным предательством, тем иудиным грехом, за который Княжнин подлежал моральному уничтожению.

3

«Проказники» были написаны, размножены и пущены по рукам. Кроме того, Крылов представил их Соймонову, своему начальнику. Не подозревая о личной подоплеке комедии, генерал принял ее благосклонно. И тут слухи о памфлете дошли до адресата. Княжнину подробно пересказали «Проказников» и, естественно, он пришел в бешенство. Некий, как он выражался, «честный человек» сообщил ему, ссылаясь на Крылова, что комедию правил Дмитревский и, по мнению Ивана Андреевича, правил неудачно. Все это Княжнин написал в раздраженном и возмущенном письме Дмитревскому. Дмитревский, действительно, правил комедию, что свидетельствует о далеко не идиллических отношениях его с Княжниным. Дмитревский не счел нужным оправдываться, а просто передал содержание письма своему молодому другу.

Наступил момент, когда нужно было выбирать — стараться погасить конфликт или же обострять его. Крылов выбрал второе. Он написал письмо Княжнину, с издевательской ясностью подтверждающее, что памфлет направлен именно против него, Княжнина, его жены, его дома. «Я удивляюсь, государь мой,— писал Иван Андреевич, наслаждаясь преимуществами своего положения и беззащитностью противника,— что вы, а не другой кто, вооружаетесь на комедию, которую я пишу на пороки, и почитаете критикою своего дома толпу развращенных людей, описываемых мною, и не нахожу сам никакого сходства между ею и вашим семейством. Я бы во оправдание свое сказал, что я никаких не имею причин на вас негодовать и описывать довольно уже известный ваш дом» (III, 331).

Сама по себе формула «довольно уже известный ваш дом» в этом контексте приобретала оскорбительный смысл. И дальше жестокий насмешник четко давал понять, что у него за причины «негодовать» на Княжнина: «В муже вывожу я зараженного собою парнасского шалуна, который, выкрадывая лоскуты из французских и из италианских авторов, выдает за свои сочинения и который своими колкими и двоесмысленными учтивостями восхищает дураков и обижает честных людей. Признаюсь, что сей характер учтивого гордеца и бездельника старался я рисовать столько, сколько дозволяло мне слабое мое перо» (III, 331—332).

Он делает все возможное, чтобы Княжнин не дай бог не усомнился в тождестве с Рифмокрадом. Он не случайно упоминает итальянский язык — в те времена Княжнин был одним из немногих переводчиков с этого языка, а в недалеком прошлом — единственным. «Колкие и двоесмысленные учтивости», обижающие честных людей, прямое указание на характер отношения Княжнина к юному Крылову.

«В жене показываю развращенную кокетку, украшающую голову мужа своего известным вам головным убором, которая восхищаяся моральными достоинствами своего супруга, не пренебрегает и физических дарований в прочих мужчинах» (III, 332). Формула «известным вам головным убором» была здесь оскорбительно двусмысленна. «Известным вам...»

Каждый абзац письма заключал в себе обидное подтверждение того, что «Проказники» — изображение Якова Борисовича и Екатерины Александровны. «Я бы во угождение вам уничтожил комедию свою и принялся за другую, но границы, полагаемые вами писателям, толь тесны, что нельзя бранить ни одного порока, не прогневя вас или вашей супруги: так простите мне, что я не могу в оные себя заключить» (III, 332). И дальше шло уже прямое издевательство: «Но чтобы доказать вам, государь мой, колико я послушлив, вы можете выписать из сих характеров все те гнусные пороки, которые вам или вашей супруге кажутся личностию, и дать знать мне, и я превеличайшим удовольствием постараюсь их умягчить, если интерес комедии не позволит совсем уничтожить» (III, 332). Крылов требовал от Княжнина, чтобы тот, так сказать, расписался под обвинительным актом и обещал ему за это снисхождение.

Явно существовала группа людей, которые были заинтересованы в том, чтобы натравить Княжнина на Крылова. Это они пересказали знаменитому драматургу памфлет его молодого коллеги, это они сообщили Княжнину, что Крылов недоволен правкой Дмитревского, и Княжнин, опираясь на них, сделал тщетную попытку Крылова и Дмитревского поссорить. «Мне бы очень хотелось,— тоном бреттера говорит девятнадцатилетний памфлетист,— видеть того, по вашим словам, честного человека, который имел твердость духа сказать, чего от меня не слыхал». И далее он снова презрительно пишет об этих людях: «Поверьте, что вас

обидел не я, описывая негодный дом, который от трактира только разнится тем, что на нем нет вывески, но обидели те, кои сказали, что это — картина вашего дома» (III, 333).

Он не скрывает, что пустил памфлет по рукам: «Когда же вы намерены сердиться на всех тех, которые только что читали или будут читать мою комедию, так я жалею, что она, может быть, поссорит вас со многими» (III, 333). Он верит в то, что общественное мнение на его стороне, его сторонники многочисленны. Возможно, так оно и было. Шла внутрилитературная и общественная борьба, которую мы не можем разглядеть под темной пеленой хрестоматийных фактов и представлений. А она шла.

Тынянов писал: «Есть литература на глубине, есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными, сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, сражениями и смертями. И смерти при этом бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений» [12].

В 1780—1790-х годах рождалась новая русская литература. И рождалась она в бескомпромиссной борьбе за новые представления о мире, о человеке, за новый взгляд на роль и права литератора, на его место в жизни страны.

Письмо к Княжнину заканчивалось твердо до высокомерности. Сарказм последней фразы не таил в себе никакой буффонадности в отличие от предыдущих пассажей: «Напоминаю вам, что я — благородный человек, хотя и не был столь много раз жалован чинами, как вы, милостивый государь» (III, 333). Это писал не губернский секретарь из Горной экспедиции, дворянин во втором поколении, обладатель нищенского жалованья. Это писал приобретающий известность драматург, друг Дмитревского, соратник Фонвизина и Николева, вхожий в дома знатных и родовитых оппозиционеров. «Я — благородный человек. . .»

Есть в письме одна странность: Крылов черным по белому пишет, что не знаком с Княжниным. Между тем мы, как уже было сказано, располагаем прямыми указаниями на противоположное.

Надо полагать, что фраза: «. . .перестанете обижать своими подозрениями человека, который не имеет чести быть вам знакомым» — или означает, что между ними произошел в свое время разрыв и Крылов знать не хочет Якова Борисовича, или же это мистификация. А мистификация имела смысл, если вспомнить, что письмо менее всего предназначалось Княжнину. Оно предназначалось публике. Оно было пущено по рукам. И если Княжнин обрушивается на человека, который знать его не знает, это, конечно, делало позицию Крылова еще прочнее, а Княжнина выставляло на посмешище. Сильно же он не в ладах с совестью — должно было прийти в голову постороннему человеку, прочитавшему крыловское письмо,— ежели так горячо принял на свой счет комедию, написанную человеком и дома-то его не знающим!

И это было только начало.

Представив «Проказников» Соймонову и получив его одобрение, Крылов тем не менее никаких иллюзий не строил. Соймонов, хотя и не заведовавший в тот момент театрами, обладал там, как говорилось, большим весом и протежировал своему подчиненному. Но Иван Андреевич понимал, что подоплека комедии обязательно дойдет до генерала, тогда все может измениться. С некоторых пор отношения между драматургом и генералом явно охлаждались. Драматург не оправдывал ожиданий. Он выходил из-под контроля.

Вскоре после того, как «Проказники» были одобрены Соймоновым и пущены по рукам, Крылов ушел из Горной экспедиции. Это произошло в мае 1788 года.

Как развивались дальнейшие события, мы знаем из послания Крылова к Соймонову, который в начале 1789 года снова встал во главе театральной дирекции. Это было именно послание — длинное, подробное, полное открытых выпадов и скрытых намеков. Оно было таким длинным и подробным потому, что предназначалось вовсе не для Соймонова, который и так все обстоятельства знал, но, опять же, для публики.

Первое, что обращает внимание в тексте,— дерзость тона, доходящая до прямого оскорбления.

Крылов придумал синтаксическую игру, которая его, вероятно, очень забавляла: он ставил рядом с обращением к адресату бранные выражения, и запятые, отделявшие их от самого обращения, приобретали чисто формальный характер. «И последний подлец, каков только может быть, ваше превосходительство...» — так начиналось письмо. Или, отвечая на обвинения Соймонова: «Пусть бранится глупый, ваше превосходительство, такая брань, как дым, исчезает...»

Автор письма так формулировал его цель: «Простите мне, что я, имея благородную душу, осмеливаюсь покорнейше просить, чтобы удостоили открыть мне причину, которая привлекает на меня ваш гнев, толико бедственный для моих драматических сочинений» (III, 333). И далее идет история отношений генерала и драматурга с исчерпывающей характеристикой компетентности главы театральной дирекции. «В 1786 году я написал оперу «Бешеная семья», которую, по приказанию Вашему, г. Деви, камер-музыкант, положил на музыку; в том же году отдал я на театр комедию «Сочинитель в прихожей», и в том же году ваше превосходительство препоручили мне перевесть с французского языка оперу под названием «L'iufante de Zamora», которая имела счастие понравиться вашему превосходительству. Сия опера упала на французском театре и, следовательно, также и на русском, ибо добрый вкус у всех просвещенных народов один, а драма, в которой нет толку, и парадис зевать заставляет» (III, 334). Короче говоря, вкус управляющего императорскими

театрами оставляет желать лучшего. Во всяком случае, со вкусом «всех просвещенных народов» он не совпадает.

«Ваше превосходительство удостоили своего внимания мое перо; я получил билет для входу в театр и лестное обещание, коим милостиво ободряете вы многих авторов, что не останутся без награждения труды для театра. Почитая непременными слова вашего превосходительства, продолжил я мои труды; но ныне, видя совсем тому противное и заключая, что перемене ваших слов, конечно, причиною какие-нибудь глупые и злые клеветники, ибо я не осмеливаюсь подумать, что ваше превосходительство сами переменили свое слово, и не осмеливаюсь также назвать умными клеветников, которые могли очернить меня в мыслях вашего превосходительства, когда я с своей стороны не подал к тому никакой причины,— заключая сие, говорю я, осмеливаюсь вам объяснить мою невинность перед вами и притеснение, которое наносится мне от театру» (III, 334). Этот мотив: клеветники, противодействующие продвижению крыловских пьес и вообще движению его театральной карьеры,— возникает в письме не раз. Крылов издевается над пьесами, идущими на сцене, «которые имеют только то счастие, что одобрены вашим превосходительством, и которые, я слышу, публика бранит и, признаться, имеет справедливые причины, так как и в рассуждении некоторых других пиес, во время представления коих многие зрители просыпаются только от музыки в антрактах; но оных имен не упомяну, не желая раздражать авторов и убегая опорочивать тонкий вкус вашего превосходительства» (III, 335).

Коль скоро, пользуясь покровительством Соймонова до поры и дружбой Дмитревского, главного инспектора труппы императорского театра, Крылов не увидел свои пьесы на сцене, значит «глупые и злые клеветники», авторы бездарных, по мнению Крылова, пьес прилагали немалые усилия, чтобы не допустить к публике творения молодого драматурга. Это должны были быть влиятельные люди. И, помня ожесточение, с которым Крылов напал на Княжнина, мы имеем основания предположить, что Яков Борисович имел к антикрыловским действиям прямое отношение.

Это подтверждается и анализом такого странного на первый взгляд пассажа: «Решился я отдать на театр другую оперу моего сочинения, под названием «Американцы», на которую уже и музыка положена г. Фоминым, одобренным в своем искусстве от Болонской академии аттестатом, делающим честь его знанию и вкусу; что ж до моих речей, то они одобрены г. Дмитревским, которого одобрение, по его познаниям, для меня не менее важно, как и академический аттестат, ибо опытом известно, что его вкус всегда согласен со вкусом просвещенной публики, а в том не может никакой академик отпереться, чтобы он не был сей просвещенной публики членом» (III, 335).

Что это за академик, который почему-то должен отпираться

от единомыслия с просвещенной публикой, то есть с Дмитревским, высоко оценивающим крыловское дарование? Дмитревский противопоставляется кому-то, имеющему академический аттестат. Фомин тут ни при чем: он отвечал только за музыку. Единственный член Российской академии, имя которого имеет здесь смысл,— Княжнин.

Заканчивалось письмо вызывающе: «Изъясняя преданнейше вашему превосходительству о всех беспокойствах, которые я претерпел, заключаю я сие письмо мое нижайшею просьбою, чтоб ваше превосходительство благоволили с подателем сего письма прислать мою оперу «Бешеную семью», если она уже вам не нравится, также «Американцев», ибо я твердое предпринял намерение одной публике отдать их на суд.

А как я некоторым образом должен дать ей отчет, почему мои творения не приняты на театр, то я думаю, ваше превосходительство, дозволите милостиво припечатать мне сие письмо при моих сочинениях» (III, 341).

Тут прежде всего удивительна сама ситуация: мелкий служащий Горной экспедиции девятнадцатилетний Иван Крылов посылает нарочного с оскорбительным письмом к начальнику Горной экспедиции, генералу, влиятельному придворному и требует, чтобы тот прочитал письмо немедленно, в присутствии гонца и передал тому крыловские рукописи. То есть обращается с генералом, как равный с равным. Драматург уверен, что публика ждет от него объяснения, почему она не имеет возможности увидеть на сцене его пьесы. И он считает своим долгом дать ей «отчет».

Для того, чтобы публика узнала истину, Крылов собирается придать скандалу широкую огласку — опубликовать письмо-памфлет.

Так он и сделал — оба письма были пущены по рукам, переписывались.

Разумеется, спектр чувств, субъективно владевших в тот момент молодым бунтарем, был сложным и разнообразным. Тут и острая обида на явную несправедливость, и горечь за потерянные годы, ведь публика так и не увидела его пьес, и стремление во всеуслышание заявить о себе. Но нам гораздо важнее объективный смысл происшедшего. А он заключался в том, что впервые в русской литературе писатель открыто противопоставил себя правящей группировке, декларировал свою независимость, свое право на совершенно самостоятельную позицию в общественной жизни страны.

Обиженных и самоутверждавшихся литераторов в конце XVIII века в России было немало. Но никто из них не прибег к пущенным по рукам письмам как средству борьбы, никто не решился на декларации, подобные крыловским. Никто из них не решился апеллировать к публике, к общественному мнению. Здесь Крылов был первым. Сумароков, отчаянно пытавшийся

защитить честь и права русского литератора, психологически еще очень зависел от дворянской монархии. Крылов оборвал эту связь.

Объективно он начал ту борьбу, которую через четверть века продолжил Пушкин и его друзья.

Представитель власти — генерал Соймонов, активно принявший сторону Княжнина и заявивший, что не допустит на театре «личностей», то есть личных выпадов, при всей своей влиятельности сделал очень немного — аннулировал для Крылова право бесплатного входа в театр, не выплатил причитающиеся за перевод 250 рублей и окончательно закрыл путь на сцену его пьесам. Никаким иным репрессиям автор дерзких писем не подвергался. И есть все основания объяснить эту умеренность реакции отнюдь не благодушием генерала Соймонова.

Чтобы позволить себе подобный стиль поведения с власть имущими, Крылов, по условиям того времени, кроме личной решимости и твердости, должен был располагать еще чьей-нибудь сильной поддержкой. Как мы увидим далее, так оно и было. Декларированная им уверенность, что его пьесы, не пропущенные в театре, будут напечатаны, имела основания. Когда он рвал с Соймоновым, а стало быть, и с театром, он уже прекрасно знал, что будет делать.

Весьма нужно, чтобы в каждом государстве поболее было мизантропов.

И. А. Крылов. «Почта духов»

Журналы и книги того времени полны «стрелами, пущенными из темноты» — личными намеками.

Виктор Шкловский. «Чулков и Левшин»

ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ

1

Предреволюционное напряжение во Франции сильнейшим образом влияло на общественную атмосферу Европы. За бурными столкновениями французских вольнодумцев с косной королевской властью следили во всех просвещенных странах. Было ясно, что приближаются какие-то события. Подземный гул нарастал постепенно. И театр, как сейсмограф, оповестил о грядущем землетрясении. История постановки «Севильского цирюльника» продемонстрировала слабость и растерянность власти. Трижды король запрещал пьесу и трижды вынужден был отступить перед общественным мнением.

Пьесы Бомарше были напечатаны в Петербурге.

Подземные толчки отдавались и в России. Уже начинали сами собой позвякивать люстры в Зимнем дворце. Приближались девяностые годы, о которых так верно сказал впоследствии Герцен: «Никогда еще человеческая грудь не была полнее надеждами, как в великую весну 90-х годов: все ждали с бьющимся сердцем чего-то необычайного, святое нетерпенье тревожило умы и заставляло самых строгих мыслителей быть мечтателями» [1]. Действительно, в канун великого десятилетия, в последние месяцы перед мировым переломом, перед Французской революцией, все казалось достижимым, осуществимым, самые дерзкие мечтания воспринимались как норма.

В феврале 1789 года отставной поручик литератор Федор Кречетов предложил петербургскому дворянству ходатайствовать перед императрицей о свободе печати и передаче цензуры Всенародно-вольно к благоденствию составленному обществу. Кречетов хотел, чтобы: «1) В пользу общую сочинения всем благожелательным людям изъявлять и издавать в свет свободно, 2) дабы разуму человеческому благоглаголание и благоделание от противоборствий совершенно освободить (дабы и самая ныне существующая цензура благоразумию в свет изглаголиться не препятствовала и в изданиях от ошибок была осмотрительнее), все книги цензурировать во всенародно-вольно к благоденствию составляющемся из всякого звания, чина и учения обществе» [2]. Поскольку возглавлял это общество Кречетов, то, фактически, он требовал, чтобы цензура была передана в руки ему, частному лицу. А по убеждениям он был демократ и революционер.

Вряд ли такая идея могла прийти кому-нибудь в голову в 1779 году. А в 1789 году пришла.

Радищев заканчивал «Путешествие из Петербурга в Москву», книгу, которая могла стоить ему головы. Он, однако, явно рассчитывал на другой исход.

Это выглядит безумием. Но то было благородное безумие — безумие неясных, но высоких надежд на какую-то новую, небывалую жизнь для всего человечества. Легко и весело дышалось в предвкушении великих перемен. Свободно и далеко бежало перо. И одно было ясно — надо торопиться писать, говорить, требовать. Надо было, с одной стороны, обличать, с другой — объяснять, как же всем поступать. Дело было в том, чтобы люди поняли, наконец, как нужно жить.

Руссо, едва ли не ключевая фигура эпохи, призывал: «Женщины-матери, кормите сами своих детей! Вы тогда можете возродить нас. Не отрывайте от себя детей своих — и вся наша жизнь изменится, в людях снова проснутся живые, здоровые чувства, и все уродливое и грязное исчезнет само собой. И мы объединимся тогда, и народ, государство будет сильнее» [3].

Вот от чего, как казалось, зависели судьбы человечества. Казалось, что всему можно научить. И тогда все устроится «само собой».

Крупнейший русский просветитель Новиков, создатель российской оппозиционной журналистики, бесстрашный оппонент императрицы, придерживался подобной же точки зрения. Он утверждал, что первый долг родителей — научить детей почитать братьями всех вне зависимости от общественного или социального положения. Тогда для последующих поколений такое явление, как крепостное право, психологически потеряет всякие основания. Для того, чтобы наступило братство, нужно убедить людей в его необходимости и благотворности.

Главным средством всеобщего перевоспитания мыслилась, конечно, литература. Форпостом ее был театр. Но поскольку для

Крылова путь в театр оказался закрыт, то он выбрал в качестве поля деятельности журналистику. Журнал в тот момент был вторым по массовости и силе средством воздействия на умы.

Крылов начал издавать журнал в наэлектризованной и полной надежд атмосфере революционного кануна.

2

Некоторый профессиональный опыт у молодого журналиста уже был. В 1788 году он сотрудничал в журнале известного тогда литератора Ивана Герасимовича Рахманинова «Утренние часы». Сближение с Рахманиновым и публикации именно в его журнале определялись, конечно, не только личными симпатиями. Основой их дружбы и сотрудничества было упорное вольнодумство и стремление как можно скорее просветить головы российских читателей.

Рахманинов завел собственную типографию сразу же после знаменитого указа 1783 года, разрешившего вольное книгопечатание. И стал с неколебимой последовательностью внедрять в русскую литературу своего кумира — Вольтера. В 1784 году он уже издал «Аллегорические, философские сочинения» фернейского ниспровергателя, а на следующий год приступил к печатанию его собрания сочинений на русском языке. Его целью было перевести и опубликовать всего Вольтера. В своих «Утренних часах» он печатал также собственные переводы из французского радикала Мерсье.

Крылову импонировала решимость Рахманинова. Он почитал его как литератора и говорил впоследствии Жихареву: «Он был очень начитан, сам много переводил и мог назваться по своему времени очень хорошим литератором. Рахманинов был гораздо старее нас и, однако ж, мы были с ним друзьями» [4].

Рахманинов предоставил в распоряжение своего младшего друга типографию. 15 декабря 1788 года в «Санкт-Петербургских ведомостях» появилось объявление: «В книжной лавке книгопродавца Миллера, состоящей в Луговой-Миллионной по № 77, раздаются безденежно печатные объявления с подробным объяснением о предмете и расположении вновь выходящего ежемесячного издания под заглавием Почта Духов, или ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с воздушными, водяными и подземными духами, на которое началась ныне в той лавке подписка и будет продолжаться по февраль месяц будущего 1789 года».

После того как издание журнала стало реальностью, Крылов отправил письмо Соймонову и порвал с театром. Но перестав писать для театра, он стал писать о театре. Тематика «Почты духов» необыкновенно разнообразна, но театральная тема идет через весь журнал. Со страстью, волнением, негодованием,

ненавистью говорит Крылов о чудном мире, от которого он отторгнут.

Корреспонденты волшебника Маликульмулька — духи или гномы — путешествуют по России, по Петербургу главным образом, и без обиняков делятся с мудрецом наблюдениями. Получив в руки журнал, Крылов начал жестоко сводить счеты с обидчиками. Первый удар пришелся по Княжнину.

Гном Буристон встречает на улице некоего «рассержанного человека», который требует, чтобы гном прочитал его челобитную на сатирика. «Государь мой,— отвечал я ему,— я не знаю ни сатиры, ни вашего дела». «О, сударь! — сказал он,— это дело требует непременного отмщения. Сатира эта написана на рогоносца, а жена моя точно доказывает, что это на меня».

Челобитная была написана стихами:

Судей собрание почтенно,
Внемли пиита жалкий глас,
И рассуди ты непременно
С сатириком негодным нас:
Он смел настроить дерзку лиру
И выпустить во свет сатиру,
Где он, рогатого браня,
Назвал глупцом его безбожно,
Жена ж моя твердит неложно,
Что это пасквиль на меня.
Второе, он сказал нахально,
Что всем рогатым чести нет,
Хотя признаться непохвально,
Но это точно мой портрет.
А третье, тот его рогатый,
Лишь красть чужое тароватый,
Не может сам писать стихов,
А вам весь город это скажет,
И всякий стих мой то докажет,
Что я и был и есть таков.
Прошу ж покорно, накажите
За пасквиль моего врага
И впредь указом запретите
Писать сатиры на рога (I, 79—80).

В «челобитной» не только издевательски пересказывалась ситуация «Проказников», но и высмеивалось дальнейшее поведение Княжнина, его попытка апеллировать к властям — «указом запретите писать сатиры». Попытка привлечь государственную силу для решения литературных распрей, очевидно, разъярила Крылова необычайно. Недаром Буристон встретил «рассержанного человека» возле здания суда, где творят безобразную пародию на правосудие. Крылов таким образом объединил Княжнина с жестокими и подлыми силами империи.

Обо всем этом Буристон сообщает в письме XII. А уже письмо XVI почти целиком посвящено театру. Буристон попадает в театр, где дают популярную трагедию. «Главный герой сей трагедии был некий островский Дон-Кишот <...>. Он был вдруг: философ, гордец и плакса; актер по смыслу слов очень изрядно поддерживал свой характер; он храбрился в тюрьме, читал на театре рассуждения тогда, когда надобно ему было что-нибудь делать; будучи простолюдином, гордился перед государем и плакал перед своею любовницею как дитя от лозы, когда она делала ему ласки, а чтоб ему чаще хлопали, то он, оборотясь к зрителям, почти при каждом стихе твердил им, что он их одноземец <...>.

Другая, то есть, его любовница, была царская дочь; она была несколько его поумнее, но столько хвалила своего любовника, как будто бы желала выйти за него без приданого <...>. Третье лицо изобразить хотело какого-то злодея. Писатель характер его заключал в словах, а не в действии. Он ничего не делал; но иногда кричал, что он всех перережет и передавит; а между тем, когда он спал на театре, то его самого удавили в седьмом действии, и осьмое доигрывается уже без него.

Наконец, четвертый, как говорят, был прекрасный характер; на нем основывалась вся трагедия; сказывают, что это был предобродетельный человек, и им окончалось зрелище; но жаль только того, что автор не выводил его на театр. Может быть, добродетельный характер был для него слишком труден» (I, 101—102).

За исключением нескольких издевательских искажений, здесь дана точная характеристика основных персонажей княжнинского «Росслава». Крылов дает убийственный пародийный пересказ, пользуясь крайне простым приемом — он игнорирует и литературную и сценическую условность, он смотрит на спектакль «естественным» внетеатральным взглядом и наивно рассказывает о том, что видит. Через сотню лет этим же приемом воспользовался Толстой, чтобы скомпрометировать оперный театр.

Издевательская критика Крыловым «Росслава» по сути восходит к неприятию княжнинского метода твердыми классицистами Дмитревским, Николевым. Они, как уже говорилось, видели в творчестве Княжнина размывание безукоризненного контура характера и идеологии, которого требовал классицизм. Их не устраивает не схематизм образов, но, напротив, чрезмерная усложненность, противоречивость.

В случае с «Росславом» Крылов высмеивает то, что на самом деле было сильной стороной творческой манеры Княжнина,— экспрессию, стремительную смену психологических состояний. Княжнин, которому было тесно в железных границах классицизма, старался совместить необходимую нормативность с правдоподобием движения человеческих чувств. Для Крылова последнее было совершенно неприемлемо. Сам он оживлял застывшие драматургические формы совершенно иным способом — концен-

трацией однолинейных характеров, исключавших прямое жизнеподобие и переводящих ситуацию в гротеск. Важную для гражданственного Княжнина и для оппозиционной части публики идеологическую сторону трагедии Крылов саркастически игнорирует. Для него все сводится здесь к навязшим в зубах клятвам в бестрепетной верности долгу, а точнее одному из враждующих государей, к ежеминутным напоминаниям о своей национальной принадлежности, к психологически неоправданной готовности умереть в любую минуту. Все это, по мнению Крылова, банально, путано и попросту не заслуживает внимания.

Крылова совершенно не удовлетворяют политические абстракции в театре. «Расиновские» трагедии Княжнина кажутся ему высокопарно-бессмысленными. Сам он ориентируется на «конкретного» Мольера. Драматургическая конкретность для него определяется необходимостью немедленно и непосредственно реагировать на сегодняшние события. Взяв в «Проказниках» за основу принцип сатиры на лица, он нагнетает соответствующие качества персонажа, пока тот не превращается в яркую «маску». Но «маску» с ясным прототипом. Этим же приемом он пользовался в своей журнальной сатире на Екатерину и ее «визирей».

Кроме всего прочего, Крылова категорически не устраивал шумный государственный патриотизм «Росслава», играющий в тот момент на руку имперскому правительству. Каково было его собственное отношение к государству, как таковому, и к российскому в частности, мы скоро увидим.

И отнюдь не безобиден и не бессмыслен сарказм последнего пассажа. Ведь персонаж с «прекрасным характером», «предобродетельный человек», который так и не появляется на сцене,— законный монарх, король Густав, ради которого Росслав совершает все свои удивительные подвиги. Крылов не только откровенно потешается над идеей «предобродетельного» государя, но выражает сомнение в способности Княжнина создать добродетельный характер. Но Княжнин был автором «Титова милосердия», написанного по желанию Екатерины. «Титово милосердие» — попытка найти компромисс между представлениями просвещенного дворянства и требованиями самодержавной императрицы.

В защиту Княжнина выступили члены «Общества друзей словесных наук», умеренные либеральные литераторы. В своем журнале «Беседующий гражданин» «друзья словесных наук» опубликовали сочинение под названием «Бредни праздного педанта»: «Что ежели бы нашему брату за то деньги давали, чтоб, сидя на одном месте и ничего не делая, марать бумагу какими-нибудь головоломными затеями! Я <...> тотчас бы ударился в Сатиры; потому что они для нашего брата ученого всегда кажутся легче, да и приличнее. Похвалить-та мудрено; тут страждет собственное наше самолюбие, а разругать, что ступишь, то случай» [5]. «Друзья словесных наук» выступали против независимости и профессионализации литератора — недаром педант назван праздным. Они

выступали против сатирического обличения. Они выступали против принципа сатиры на лица, столь любезного Крылову. На то, что речь идет именно о Крылове, его оппоненты указали совершенно недвусмысленно, включив в «Бредни» целые, очень узнаваемые фразы из «Почты духов».

Они с полным пренебрежением отнеслись к мотивам, которые двигали автором «Проказников»: «О Пасквилях я уж и не говорю,— откровенничал Педант.— Мне кажется, что нет, да вряд ли и будет кто-нибудь, кого бы я не в состоянии был разругать для своего честолюбия или в удовольствие того, на чей щет иногда пообедаешь» [6]. Тут прямое указание на театральное соперничество Княжнина и Крылова и, что любопытно, на групповую вражду, на высоких покровителей Крылова.

Относительно сатиры на лица «друзья» высказывались весьма недвусмысленно: «Если бы осмеивание по крайней мере довольствовалось распространением мрака на дарования! Ежели бы оно понося Сочинителя, почтило Человека, хотя столько, чтобы щадило в нем самое драгоценнейшее, его честь! Но что видим! .. Уже нравы наши бесчестятся ругательными сочинениями» [7].

Нападению «друзей словесных наук» на Крылова в отместку за «Проказников» сопутствовало существенное обстоятельство. И «Беседующий гражданин», и «Почта духов» печатались в одной типографии — у Рахманинова. «Бредни праздного Педанта» опубликованы в первом, январском номере «Гражданина». А цитируются в «Бреднях» фразы тоже из первого номера «Почты». Стало быть, воспользовавшись присутствием в типографии, «друзья» ознакомились с текстом враждебного журнала и использовали его.

Рахманинову пришлось выбирать между «друзьями словесных наук» и своим молодым другом. Рахманинов выбрал Крылова. Издание «Беседующего гражданина» перешло в другую типографию. Крылов ответил ударом на удар. В XXX письме «Почты» гном Зор, вспоминая прежние времена, во время прогулки по книжным лавкам Петербурга говорит: «Тогда не приносили стыда ученому свету Бабушкины выдумки, Бредящий мещанин и изданные в четверку без правил краденные сочинения Рифмокрада, которыми завалены ныне все книжные лавки и которые продаются нередко на вес для разносчиков на обертку овощей» (I, 171).

«Бредящий мещанин» — издевательски переиначенное название «Беседующего гражданина». И поставлен журнал в своеобразном ряду. «Бабушкины выдумки» — «Сказки бабушки» С. Друковцова, развлекательное чтение. А «краденные сочинения Рифмокрада» — вышедшее незадолго перед тем собрание сочинений Княжнина. И далее, презрительно отмахнувшись от оппонентов, Крылов снова со всей едкостью обрушился на Княжнина, доказывая, что никакие заступники, кто бы они ни были — генерал Соймонов или либеральные литераторы,— не спасут его.

«Когда я рассуждал таким образом над увесистыми сочинениями сего прилежного автора, тогда подошел ко мне малорослый и сухощавый человек».

Малорослость и худощавость персонажа имеет здесь опознавательное значение,— как правило, в «Почте духов» отсутствуют приметы внешности. Речь идет о Павле Юрьевиче Львове, одном из основателей «Общества друзей словесных наук» и деятельном его члене. За малый рост Львова называли Миниатюркин.

«Что вы думаете,— сказал он мне,— о сем великом авторе?»— «А я думал,— отвечал я ему,— что я держу в руках не хорошие сочинения, а худые переводы».— «О, государь мой! Так вы, конечно, не слыхали, как его хвалят за его столом, чему я сам бывал очевидным свидетелем; я слышал, что он недавно очень хорошо написал трагедию, в которой разругал прекрасно не помню какого-то святого». (Намек на трагедию «Владимир и Ярополк», о которой позже пренебрежительно отозвался Дмитревский.)

«Эту трагедию больше делал Расин, нежели он,— сказал подошедший к нам один из покупщиков старых книг.— Возьмите,— продолжал он,— Расинову Андромаху: вы увидите, что здешняя не что иное, как слабый перевод <...>» — «Вы очень злы, государь мой! — возразил защитник бранчливого автора,— когда поносите сочинителя, привлекающего дарованиями своими к себе в дом множество обожателей своего пера».

«О, этому я охотно верю,— говорил противник Рифмокрада,— что у него бывает много гостей, но кто захочет, тот может видеть, что сему не дарования его, а его повар и гостеприимная жена причиною <...>. По моему мнению, не можно ставить себя в число первых писателей тому, о ком это говорят такие люди, которые не имея чем заплатить трактирщику за обед, ищут оного у вельможи или у стихотворца и расплачиваются обыкновенно за него пустыми восклицаниями и похвалами хозяину. С другой стороны, и жена его расплачивается, как может, с гостями, которые, имея гибкий язык, ищут на счет его всем на свете попользоваться, но, отними у сего парнасского идола его жену, то треть обожателей его исчезнет, отними повара, тогда и достальные две трети пропадут» (I, 171—172).

Кроме знакомых по «Проказникам» мотивов — литературное воровство, распутная жена — здесь появляются некие новые моменты. Во-первых, отталкиваясь от обвинения оппонентов, Крылов рисует принципиально новую ситуацию: Рифмокрад, литератор, настолько внутренне зависим от своих хозяев, что копирует их отношение к культуре. Как вельможа-меценат, презирающий писателя, но подкармливающий его и пользующийся его услугами, он, Рифмокрад, окружает себя прихлебателями, раздувающими его известность. Рифмокрад—Княжнин, разыгрывающий вельможу от литературы, решительно исключается Крыловым из

числа независимых мудрецов, проповедников истины, подлинных литераторов.

И, во-вторых, впервые здесь заходит речь о клаке — домашней и театральной, как средстве литературной борьбы и карьеры. Противник Рифмокрада, дразня маленького и тощего человека — Львова, читает такие стихи:

Ко славе множество имеем мы путей.
Гомер хвалить себя умел весь свет заставить;
А Рифмокрад, чтобы верней себя прославить,
Нажил себе жену, а женушка детей,
Которы в зрелищах, и кстате и не кстате,
В ладони хлопая, кричат согласно: тяте!
Но сколь немного жен есть верных знает свет;
Не на Лукрецию и наш нашел поэт.
Он видит это сам. Поступки Тараторы
Между приятелей ее заводят ссоры (I, 172).

И далее Крылов утверждает: слава Рифмокрада—Княжнина дутая, успех на театре создают его собственные дети и любовники его жены. Защитник Рифмокрада не выдерживает такого поношения. Начинается драка, которая заканчивается унизительным поражением субтильного воителя; он оказывается погребенным под грудами сочинений своего кумира. Это не только насмешка, но и злое предупреждение.

А заканчивается XXX письмо так: «Страсть к стихотворству здесь сильнее, нежели в других местах, но страсти к истине и к красотам очень мало в сочинителях, оттого-то здесь нет хороших книг, но множество лавок завалены бреднями худых стихотворцев» (I, 174). Это почти дословное повторение филиппик из «Самолюбивого стихотворца» Николева.

3

Борьба против Княжнина и его сторонников была отнюдь не единственной театральной темой «Почты». Крылов четко формулирует отношение к основным сторонам театральной жизни. Ему это легко было сделать, ибо стоял он теперь вне театра.

Он пытается проанализировать особенности актерской профессии и высказывает ряд интересных соображений. По Крылову, сила актера заключается в том, что его личные качества не имеют отношения к результату его деятельности. Он может быть дурным человеком, но с успехом играть роли благородных людей и тем приносить пользу. Актер живет двумя жизнями, и частная его жизнь ни на кого не влияет по причине социальной незначительности своей, но в профессиональной жизни он выполняет высокую миссию. Молодой актер говорит гному Буристону: «И самая низость сего звания полезна для того, что поведение комеди-

анта не берется в пример <...>. Комедиант не имеет случая сделать несправедливого суда; угнетать каким-нибудь откупом целый город <...>. Вся власть его ограничивается только тем, что изображает на театре пороки. Он может поправить те части злоупотребления, до которых не достигают законы и которые более вреда и разорения приносят государству, нежели самые хищные откупщики» (I, 99—100).

Актер, по Крылову, ничего не навязывает публике. Слушать или не слушать актера — добровольный выбор зрителей. Актер и весь мир театра с его системой духовного, а не физического воздействия противопоставляется государству с его грубой силой и стремлением навязать собственные ценности. Актер, как властитель дум, решительно и ядовито противопоставляется властителю-вельможе, фавориту.

Куда менее высокого мнения автор «Почты» об актрисах. «Хитрость и притворство — наилучшие дарования театральных девок; они притворною наружностию очень искусно умеют прикрывать жадность свою к корыстолюбию. Те, которые многими опытами знают их хитрость, не даются им в обман и не верят притворному их постоянству; но многие неопытные молодые люди и легковерные, ослепленные ими старики часто попадаются в их сети» (I, 117). И далее идет на нескольких страницах подробное описание уловок, которыми пользуются «театральные девки».

Жестокая страстность, с которой обличается непостоянство актрис, заставляет подозревать здесь печальный личный опыт автора. Молодой, жадный к жизни, темпераментный Крылов все эти годы провел в актерской среде. И, очевидно, любовный его опыт был не идилличен. Во всяком случае, филиппика против «театральных девок» дает биографу драматурга материал для психологического анализа.

Весьма критически относится автор «Почты» и к значительной части публики. Отправившись в столичный театр в сопровождении господина Старомысла (несомненный намек на Стародума), один из духов наблюдает там картину, сильно напоминающую состояние театральной публики еще сумароковских времен: «Между театром и партерами на довольно пространной площадке стояла толпа мужчин, из которых очень немногие, подвинувшись ближе к театру, занималися зрением пиесы, а большая часть, расхаживая взад и вперед, заглядывали в глаза женщинам, сидящим в партерах, и разговаривали между собою так крепко, что от их разговоров совсем неслышно было речей актеров, представляющих на театре» (I, 115).

Взглянув на театр со стороны, журналист Крылов ясно увидел существенный разрыв между высокой задачей театра и его реальным состоянием, разрыв между духовным уровнем просвещенной части публики и основной массой зрителей. Но осознание этих несоответствий вовсе не привело Крылова к выводу о не-

пригодности театра как орудия воздействия на судьбу страны. Деятельный, конкретно мыслящий писатель считал, что театр надо улучшать, а публику перевоспитывать дальше.

И он последовательно занимался этим в «Почте духов». Он осудил нравы «театральных девок», высмеял зрителей, которые приходят в театр, чтобы покрасоваться и поболтать, он попытался доказать бессмысленность абстрактной, по его мнению, идеологии княжнинских трагедий. Мысли о театре проходят в журнале крупным пунктиром. И в одном из последних писем речь пошла о комической опере.

Этому предшествует, однако, многозначительная преамбула. Гном Зор, оправдывая интерес к театру, пишет волшебнику Маликульмульку: «Вот, скажешь ты, смешное желание прыгать из государства в государство и из театра в театр, только для того, чтобы видеть новое театральное зрелище, которое, может быть, не стоит того, чтобы заняться им два часа, и переноситься несколько тысяч верст за тем, чтобы после бранить автора, дерзнувшего навести ужасную зевоту вдруг тысячам двум народу за наличные их деньги! Все это может статься, а особливо в такие времена, когда театр сделался не училищем нравов, но их развращением; однако выслушай мое оправдание: оно не в ином чем состоит, как в дошедшем до меня описании сего государства» (I, 246).

Далее идет стихотворение, которое считается похвальной одой Екатерине, написанной с дипломатическими целями, а на самом деле есть злейшая пародия на подобные оды. Как явствует из предыдущего текста, ода — описание успехов екатерининской империи, рассчитанное на иноземцев. Но автор «Почты» последовательно опровергает каждую строчку оды, и дифирамб превращается в свою противоположность. Крылов показывает, насколько обычные славословия, расхожие представления европейцев о Екатерине не соответствуют действительности.

В оде говорится и о театре:

Расправа есть и шалунам,
Театры глупых учат там (I, 246).

И затем идет описание театрального представления, из которого ясно, что ничему такой театр научить не может и не старается.

Прибегнув к уже знакомому нам приему наивного описания, Крылов высмеял комическую оперу в ее развлекательной разновидности. Он не против этого жанра, но он против бессмысленности и легкомыслия.

Но дело было не только в дискредитации определенного типа комической оперы. Крылов никогда не ставил перед собой частные задачи. За издевательским описанием спектакля петербургского императорского театра следует многозначный в теоретическом и биографическом плане диалог Зора с одним из зрителей.

«Театр,— говорил я ему,— есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума, но здесь ничего этого не видно <...>».

«Ах! сударь,— сказал мне мой сосед,— все ваши слова справедливы; добрый вкус у всех просвещенных народов один, а глупое никакому рассудительному человеку не понравится; но театр здешний столь беден, что он должен представлять или переводные, или подобные сему сочинения. Правда, мы могли бы видеть более новостей; но здесь выбор в сочинениях очень строг. Я знаю двух моих знакомых, которых сочинения года с три уже в театре; но нет надежды, чтобы они и еще три года спустя были представлены, хотя можно побожиться, что они лучше этой».— «<...> Но для чего же здесь доступ так труден на театре?» — «Для того,— отвечал он,— что почитают благодеянием сыграть чье сочинение; впрочем, это расчет театра, и расчет такой, которого польза, может быть, приметна ему только одному» (I, 250—251).

Удивленный Зор спрашивает, какими же качествами должна обладать пьеса, чтобы попасть на сцену этого театра? И получает очень определенный ответ. «Во-первых, смысла и остроты не надобно; правила театральные совсем не нужны; берегитесь пуще всего нападать на пороки, для того, что комедия, написанная на какой-нибудь порок, почитается здесь личностию; берегитесь также вмещать острых шуток в ваше сочинение; ибо здесь говорить умно на театре почитается противным благопристойности» (I, 251).

В диалоге сконцентрировано и прояснено все, что мы знаем о конфликте Крылова с Княжниным и Соймоновым, что было изложено в знаменитых письмах. Крылов выполнил обещание довести обстоятельства и причины конфликта до сведения публики. Напечатать письма ему не удалось, он изложил суть дела в своем журнале.

Письма Княжнину и Соймонову, обращенная к театру публицистика «Почты», собственно, начало русской театральной критики, рожденной потребностями внутритеатральной борьбы.

4

Времена становились все тревожнее.

В июле 1789 года до Петербурга дошли первые известия о падении Бастилии. 7 августа об этом официально сообщили «Санкт-Петербургские ведомости».

Французский посол в России граф Сегюр писал: «Известие это вызвало при дворе довольно сильное и общее неудовольствие. В городе впечатление было совершенно обратное, и хотя Бастилия не угрожала ни одному из жителей Петербурга, трудно выразить тот энтузиазм, который вызвало падение этой государ-

ственной тюрьмы и эта первая победа бурной свободы среди торговцев, купцов, мещан и некоторых молодых людей более высокого социального уровня» [8].

Для того чтобы понять, какие чувства могли возбудить известия о революции во Франции у двадцатилетнего радикала Крылова, нужно слегка отступить назад и рассмотреть либретто оперы «Американцы», написанное им в 1788 году.

Полностью крыловский текст не сохранился. В конце 90-х годов соратник Крылова по журнальной деятельности Клушин с ведома Ивана Андреевича переписал прозаическую часть либретто, чтобы сделать его приемлемым для цензуры. Стихотворный текст — арии и хоры — сохранились так, как написал их Крылов. По общему характеру сюжета, по стихотворному тексту, по скупым свидетельствам автора мы можем приблизительно восстановить смысловую сторону первого варианта «Американцев».

Сюжет оперы восходил к трагедии Вольтера «Альзира, или Американцы», которую, как мы помним, переводил Фонвизин и на которую опирался Николев, создавая «Сорену». Крылов и здесь пошел вослед за своими политическими учителями, взяв за основу прославленную антидеспотическую пьесу.

Почему, собственно, «Американцы»?

Это отчасти объясняется сюжетом, основной стержень которого борьба коренных жителей Америки — индейцев (они и есть американцы) с испанцами-поработителями. В предгрозовой атмосфере 1788 года Крылов пишет пьесу о войне угнетенного народа за свободу и настаивает на ее постановке. Музыку к опере сочиняет только что вернувшийся из Европы композитор Фомин. Причем, судя по всему, Фомин сочинял музыку не по приказанию театрального начальства, а по договоренности с автором пьесы, что позволяет предположить их единомыслие и добрые отношения.

Опера была одобрена Дмитревским и отвергнута Соймоновым. Значительная часть известного нам письма к Соймонову посвящена именно протесту против запрета «Американцев». Крылов явно придавал опере большое значение.

Он выбрал американский сюжет потому, что был поклонником руссоистских идей, о чем неоднократно говорил в стихах и прозе. А Руссо ставил неразвращенных цивилизацией индейцев в пример европейцам.

Крылов выбрал американский сюжет еще и потому, что после недавней победы американской революции тематика была связана с определенным кругом общественных ассоциаций. В конце восьмидесятых годов американские аболиционисты во главе с Франклином, которого прекрасно знали в России, боролись за равноправие рас, за отмену рабства.

В России существовали свои негры, свои рабы — крепостные крестьяне. Крылов снова обратился к задачам и приемам русской комической оперы с ее крестьянской проблематикой и закамуф-

лировал эту проблематику экзотическим антуражем. То, что нельзя было написать о России, он написал об Америке.

Свободолюбивые индейцы расправляются со своими угнетателями безжалостно. Но их жестокость — ответ на жестокость испанцев. Мотивы их действий в крыловских стихах сформулированы четко:

Нашу вольность защитивши
И врагам их злость отмстивши,
К нам придете взять покой.
Нам не смерть сего народа,
Но нужна одна свобода,
С ней идем к себе домой.

Из письма к Соймонову известно, что прежде всего возмутило генерала: «Ваше превосходительство издали приговор, что мою оперу не можно представить, доколе не будет в ней выкинуто, что двух европейцев хотят принести на жертву, и что это революльтирует, как вы изволили сказать, слушателей».

Соймонову, естественно, не абстрактных испанцев было жаль. В его сознании, как и в сознании публики того времени, воспитанной на политических намеках и аллюзиях, происходила мгновенная подстановка: индейцы—крестьяне, испанцы—дворяне. Сожжение индейцами испанцев равнялось поджогу барской усадьбы. Тем более, что сожжению в опере придается вполне осмысленный идеологический характер. Оно комментируется хором американцев и философски, и политически:

Солнце! Сих врагов природы
Мы тебе сжигаем в честь.
Наши дни продли свободы
И пошли нам праву месть [9].

Испанцы — враги природы, враги естественного и справедливого способа существования. Испанцы — враги свободы, заслуживающие отпора, мести. Нет ничего удивительного, что Соймонов не пожелал видеть оперу на вверенном ему театре. Крылов припомнил генералу этот запрет, высмеяв бессмысленные оперы, которые Соймонов с удовольствием рекомендовал к постановке.

Руссоистская позиция с вытекавшим из нее тираноборством, декларированная в «Американцах», определяла отношение Крылова, автора «Почты духов», к екатерининской империи и к деспотическому государству вообще. «Почта духов» — энциклопедия разоблачения и отрицания. Молодой бунтарь с невиданной в то время дерзостью высмеял все, что считалось сильными и славными сторонами екатерининского царствования: активную внешнюю политику, дружбу с европейскими философами, демонстрацию просвещенности. Он ясно и трезво показал, что в судах империи царит кривда и взяточничество, что единственный путь наверх при дворе — интриги и подлость, что язва фаворитизма

разъедает управление, что ложное поверхностное просвещение порождает моральных уродов. Все это он писал и печатал в тот момент, когда во Франции с минуту на минуту ждали взрыва и когда этот взрыв произошел.

Политическая программа Крылова двоилась. С одной стороны, в плане утопических мечтаний — проповедь естественной жизни, естественных добродетелей, опрощения и близости к природе, с другой, в плане конкретной политики — возведение на престол истинно просвещенного монарха, ограниченного конституцией. Но позитивная его программа, фонвизинского, собственно, толка, далеко уступала в страстности и наступательности его негативной программе. В его обличениях столько ненависти и страстности, что встает вопрос о самом праве на существование империи и ее столпов.

Необычайно точно охарактеризовал тип сознания радикалов конца XVIII века Герцен: «То было новое отрицание существующего порядка вещей, которое вырвалось наперекор монаршей воле, из глубины пробудившегося сознания,— крик ужаса каждого молодого поколения, опасающегося, что его могут смешать с этими выродками» [10].

В «Почте духов» Крылов окончательно сформулировал свою общественно-литературную позицию, которую наметил еще в «Филомеле», в фигуре мудреца Калханта. Его идеал — мизантроп, суровый и бескомпромиссный обличитель. «Я весьма в том уверен, что ничто не может быть столь полезно для благосостояния общества, как великое число сих мизантропов; я почитаю их за наставников и учителей рода человеческого. Одна половина света, занимаясь безделками, повержена ныне в совершенное ребячество, а другая одержима бешенством! Итак, должно поступать с людьми или как с младенцами, или как с бешеными. Обыкновенные философы, мудрецы и ученые не могут более быть их путеводителями; все их премудрые поучения не сделают никакого впечатления над развращенными их умами, надлежит употребить на сие гораздо строжайших наставников — одним словом, таких, каковы мизантропы <...>.

Пусть осуждают, сколько хотят, грубость и странные, по мнению некоторых людей, поступки мизантропов, я буду всегда утверждать, что почти невозможно быть совершенно честным человеком, не быв несколько им подобным» (I, 35—36).

Жестоко высмеивая Княжнина, отправляя оскорбительное письмо вельможе Соймонову, Крылов поступал как мизантроп.

Причем необходимость сильных средств для воздействия на умы определялась не только личными качествами сатирика и его убеждениями. Их требовала ситуация. Крылов прекрасно знал, что делается за блестящим фасадом екатерининской империи, чего стоят громкие победы и приобретенные территории.

В этой ситуации, требующей, с одной стороны, немедленного вмешательства людей с развитым чувством гражданского долга,

а с другой, чреватой тяжкими последствиями для решившегося вмешаться, нужно было немалое мужество, чтобы занять позицию, рекомендуемую автором «Почты духов».

5

В Париже началась революция. В Петербурге с необычайной силой вспыхнули надежды на перемены.

Автор «Почты духов» в августовском номере своего журнала напечатал одну многозначительную историю. В некоем государстве вступил на престол молодой государь. Его тотчас же окружили льстецы и корыстолюбцы. Все шло, как всегда шло в таких случаях. Но неожиданно какой-то человек стал возмущаться происходящим. Выяснилось, что это писатель. Государь велел привести его. И бесстрашный мудрец, уже знакомый нам тип мизантропа, обратился к царственному юноше с поучительной речью: «Ты был предназначен высшим провидением владычествовать под великим народом; но гнусная политика или, лучше сказать, подлое ласкательство, скрыло от тебя должности, присоединенные к сему достоинству. Между тем, непредвидимый удар поспешил минутою твоего владычества» (I, 256). И далее мизантроп советует государю окружить себя мудрецами и править просвещенно.

Он разговаривает с властителем, по меньшей мере, как с равным. Но дело не только в этом. Ведь здесь без всяких обиняков изложен конфликт Екатерина — Павел. Да, Павел должен был занять престол, но «гнусная политика» матери и ее фаворитов («подлое ласкательство») лишила его законных прав. А «непредвидимый удар», о котором говорит мудрец,— прямая угроза переворота.

Августовский номер «Почты» был задержан и вышел через много месяцев. Он оказался последним.

Совершенно ясно, что пропавловские симпатии Крылова с середины восьмидесятых годов, рожденные его общением с деятелями оппозиции, не только не исчезли, но окрепли и приобрели еще более резкий характер. Речь мудреца в «Почте духов» можно рассматривать как манифест сторонников великого князя, провозглашенный, однако, мизантропом, стоящим выше схватки.

Но что это были за люди? Панинской группировки не существовало, тяжело больной Фонвизин был вытеснен из политической и литературной жизни. Дмитревский не был политически активной фигурой.

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно внимательно присмотреться к окружению Крылова в тот период.

Мы знаем, что по приезде в столицу юный драматург заслужил дружбу Дмитревского и, скорее всего, симпатию Николева, во всяком случае, в плане литературном и общественном он шел за Николевым. Он сблизился с семьей Державиных. А какова

была политическая ориентация первого поэта эпохи? Державин, как известно, отнюдь не являлся сторонником деспотического самодержавия. В 1801 году у него был готов конституционный проект, ограничивающий императорскую власть. Конституционные проекты не создаются в течение двух недель. Они обдумываются годами.

Первая жена Державина была дочерью кормилицы великого князя Павла Петровича. Перед свадьбой наследник беседовал с поэтом наедине и обещал покровительство. Имевший немало служебных неприятностей и чисто человеческих столкновений с Екатериной, Державин мог желать прихода к власти Павла. И не случайно сразу же после воцарения Павел назначил Державина личным докладчиком — должность, не имевшая аналогов в прошлом и означавшая неограниченное доверие. Строптивость Гаврилы Романовича и бешеный нрав императора вскоре сделали этот альянс невозможным, но важен сам факт.

Крылову, как мы предполагаем, покровительствовал преследуемый Екатериной, близкий к Фонвизину и Державину Маврин. Крылову покровительствовал Ростислав Евграфович Татищев. Крылову покровительствовал Николай Александрович Львов.

За вторую половину 80-х годов столичные связи Крылова должны были стремительно расшириться. И чтобы понять человеческую основу этих связей, необходимо представить себе, каким был Крылов на рубеже двух десятилетий.

Молодого Крылова часто изображают озлобленным разночинцем, исподлобья глядящим на дворянских писателей, яростно защищающим оскорбленное самолюбие, пытающимся выбиться из второстепенных литераторов. Но даже то немногое, что реально известно нам о его молодости, говорит о совсем ином. Он был рослый, крепкий молодой человек, энергичный, решительный, веселый. Натура разносторонняя и в высшей степени артистичная. Он хорошо рисовал, играл на скрипке. Ему легко давались языки — с юности он знал французский, в 90-х годах изучил итальянский. (Уже в пожилом возрасте он на пари за короткий срок овладел древнегреческим.)

Его веселая и умная злость, ни перед чем не пасующая саркастичность делали беседы с ним необычайно увлекательными. И старшие друзья Крылова, и сверстники наверняка ценили в нем не только литературный талант, но талант человеческий, общекультурный. Они дорожили его обществом. Обласканный самыми блестящими людьми эпохи, принятый в круг привилегированной оппозиции, Крылов вовсе не чувствовал себя ущемленным. Уверенный до снисходительности тон его писем к Соймонову и Княжнину свидетельствует об ощущении устойчивости.

Осведомленный биограф Ивана Андреевича — Плетнев, знавший свидетелей крыловской молодости, писал о положении Крылова в 90-е годы: «Литератор уже с известным именем, молодой человек, успевший образовать в себе несколько талантов, за

которые так любят в свете, драматический писатель, вошедший в сношения с первыми артистами театра, журналист, с которым были в связи современные литераторы <...>. Он участвовал в приятельских концертах первых тогдашних музыкантов, прекрасно играя на скрипке. Живописцы искали его общества как человека с отличным вкусом <...>. Ему не было уже чуждо и высшее общество столицы» [11].

Итак, перед нами человек со связями не только широкими, но и высокими.

В 1788 году в Петербург приехал Александр Иванович Клушин. Он происходил из старинной, но обедневшей дворянской семьи. Начал жизненную карьеру, как начинало ее большинство недорослей. В семнадцать лет — армейская служба, участие в походах, весьма медленное повышение в чинах. В 1786 году он вышел в отставку в чине подпоручика и принялся за сочинение пьес. С Крыловым их свела не только личная симпатия.

В судьбе Крылова и Клушина было вообще много общего. В ранней юности, еще до армии, став чиновником, Клушин, как и Крылов, фактически сам образовал себя, пользуясь библиотекой высокого покровителя. Покровителем был знаменитый генерал, князь Н. В. Репнин, друг и сторонник великого князя Павла Петровича.

Клушину должен был импонировать крыловский радикализм. Он тоже исповедовал крайние взгляды. Известный мемуарист А. Т. Болотов писал, что Клушин был «умный, хороший писатель, но <...> сердце имел скверное: величайший безбожник, атеист и ругатель христианского закона; нельзя быть с ним: даже сквернословит и ругает, а особенно всех духовных и святых» [12].

Есть основания предполагать, что Клушин принимал участие в издании «Почты духов». Во всяком случае, на некоторое время он становится ближайшим другом Крылова. «Он был точно умен,— скажет потом Крылов,— и мы были с ним искренними друзьями» [13].

С конца 80-х — начала 90-х годов у Крылова кроме связей литературных появляется много знакомств другого характера. Новые друзья — офицеры гвардейских полков. Это — семеновец Ф. Энгель, человек близкий к генералу Репнину; И. Васильчиков, конногвардеец, ставший вскоре любимцем Павла I; преображенец В. Татищев.

К новым связям молодого драматурга и журналиста относится и дружба с семейством Бенкендорфов, представители которого принадлежали к ближайшему окружению наследника.

Таким образом, Крылов, воспитанный — прямо и косвенно — деятелями пропавловской оппозиции 80-х годов, в начале 90-х годов оказался окруженным гвардейским офицерством, в той или иной степени ориентированным на великого князя.

Более того, судя по записи историка М. П. Погодина, сделанной со слов Крылова, он был хорошо знаком и с самим наслед-

ником. Во всяком случае, сразу же по восшествии Павла на престол они встретились как старые знакомые.

Крылов явно вел крупную и рискованную политическую игру, подробностей которой мы не знаем. Давняя связь с панинско-фонвизинской оппозицией создала для того психологические предпосылки. Резкие пропавловские и антиекатерининские декларации «Почты духов», дружба с людьми, близкими к наследнику, говорят о том, что идеологические симпатии Крылова в конце 80-х — начале 90-х годов превратились в четкую политическую позицию.

Дальнейшие события подтверждают этот вывод.

6

Французская революция еще более обострила и без того взрывчатую обстановку в России. Смелее стали надежды, но злее и опаснее правительственная реакция на них. Екатерина расправилась с Радищевым — не за действия, но за мнения. Радищев не организовывал заговор. Он всего-навсего издал книгу. Судьба Радищева была грозным предупреждением.

В январе 1791 года после допроса в Тайной канцелярии, как утверждали современники, умер Княжнин. Причиной гонений, возможно, была антимонархическая трагедия «Вадим», но вероятнее, не дошедшая до нас статья «Горе моему отечеству».

Между тем Рахманинова и Крылова все это должно было волновать не только в плане общего ухудшения политической обстановки, но и в плане совершенно конкретном. В типографию явился полицейский чиновник с заданием выяснить, не здесь ли печаталось «Путешествие из Петербурга в Москву». При дворе ходили слухи, что Радищев принимал участие в «Почте духов».

Рахманинов, желая без помех довершить дело своей жизни, перевод и издание полного собрания сочинений Вольтера, увез типографию в свое тамбовское имение Казинку. Запугать Крылова оказалось труднее. Но он остался без типографии, как прежде без театра.

Мало известно о его жизни в 1790—1791 годах. Очевидно, он много писал. Занимался политикой. Заводил новые знакомства. И отнюдь не порывал театральные связи.

В начале 1791 года разыгралась знаменитая «сандуновская история». Граф Безбородко, крупный государственный деятель и не менее крупный распутник, решил взять в наложницы молодую талантливую артистку Лизу Уранову. Но Уранова была влюблена в своего жениха, известного актера С. Сандунова, и отвергла притязания вельможи. Безбородко продолжал настаивать, осыпая артистку дорогими подарками и всячески травя Сандунова. Сандунов — один из популярнейших комиков — был по требованию влюбленного графа уволен из театра. Лет десять назад,

не говоря уже о более ранних временах, всесильный вельможа наверняка добился бы своего. Тем более, что руководители театра — генерал Соймонов и статс-секретарь Храповицкий — изо всех сил помогали ему. Но времена изменились. Любой петербуржец мог купить в книжной лавке Ридигера на Миллионной французский журнал «Парижские революции» с эпиграфом: «Вельможи нам кажутся великими только потому, что мы на коленях. Так встанем же!» И против высокопоставленных сластолюбцев составился контрзаговор. На сторону Урановой и Сандунова встали Дмитревский, Клушин, Крылов. План действий был продуман тщательно. На представлении комедии Клушина «Смех и горе» решительный и остроумный Сандунов, это был его последний спектакль, прощаясь с публикой, прочитал стихи, отнюдь не входящие в текст пьесы:

Служа комическим и важным господам,
Не им я был слугой, а был я вам,
Терпя пощечины от них, нападки, брани,—
Усердья моего к вам были это дани <...>
Теперь иду искать в комедиях господ,
Мне кои б за труды достойный дали плод,
Где б театральные и графы и бароны
Не сыпали моим Лизетам миллионы [14].

Эта была характерная для того момента апелляция к публике, к общественному мнению против произвола власть имущих. То же средство, как мы помним, использовал против Соймонова и Крылов.

Публика устроила Сандунову овацию.

Но это был только первый ход. Главное произошло дальше. Через месяц, играя на Эрмитажном театре в опере «Федул с детьми», либретто которой сочинила Екатерина, и растрогав императрицу игрой до такой степени, что Екатерина бросила актрисе букет, Уранова закричала: «Матушка-царица, спаси меня!» — и подала ей письмо, в котором рассказывалось обо всех притеснениях и преследованиях.

Основным автором письма был Клушин. И нет сомнения, что ненавидевший Соймонова Крылов принял во всей истории самое активное участие.

Екатерина решила сыграть роль покровительницы слабых и блюстительницы нравственности. Влюбленных обвенчали, Соймонов и Храповицкий были отстранены от руководства театрами, а Безбородко получил высочайший выговор.

Театр по-прежнему был для Ивана Андреевича предметом забот и раздумий. Дмитревский и Плавильщиков оставались близкими его друзьями.

Поскольку Рахманинов увез типографию в Тамбовскую губернию, а для замыслов Крылова типография была необходима, то Иван Андреевич решил организовать собственную. Типография

«Крылов с товарищи», как она официально называлась, основанная в конце 1791 года, возникла на паях. Крылов, Клушин, Дмитревский и Плавильщиков стали ее учредителями, содержателями и управителями. Собственно главные типографские заботы лежали на Крылове. А целью, для которой он предпринял этот хлопотливый труд, был журнал. Несмотря на судьбу Радищева, несмотря на насильственное прекращение «Почты духов», Крылов решился издавать новый журнал — «Зритель». И этот журнал, выходивший весь 1792 год, отличался еще большей дерзостью, чем «Почта».

В «Зрителе» Иван Андреевич стал печатать одну за другой блестящие прозаические вещи, написанные, очевидно, в 1790—1791 годах. Злая, стилистически свободная повесть «Ночи». Знаменитая «Похвальная речь в память моему дедушке», клокочущий избытком сарказма памфлет на торжествующего крепостника. «Речь, говоренная повесою в собрании дураков», где автор бичует уже закрытое Екатериной Общество друзей словесных наук и снова безжалостно смеется теперь уже над памятью Княжнина. Бешеный темперамент и холодная бескомпромиссность Крылова завели его здесь куда как далеко. И наконец, памфлет «Каиб», сравнимый по откровенному издевательству над властью разве что с журнальными выпадами Новикова против Екатерины, ибо в «Каибе» высмеивались не только императрица, но и — совершенно прозрачно — три «визиря», управляющие государством: Потемкин под именем Дурсана, Безбородко под именем Грабилея и генерал-прокурор Вяземский под именем Ослошида.

Крылов демонстративно пытался перешибить обух плетью, показывая вызывающий пример политического неблагоразумия. Его дерзость тем более поразительна, что в первой половине того же 1792 года произошли события из ряда вон выходящие. 10 мая 1792 года Екатерина подписала указ о переводе арестованного двумя неделями ранее Новикова из Москвы в Шлиссельбург. 12 мая полиция пришла в типографию «Крылов с товарищи».

Судя по записям в дневнике статс-секретаря Храповицкого, первые официальные документы о связях московских мартинистов с наследником Павлом Петровичем императрица получила 26 мая. Но поскольку в новиковском кружке состоял агент московского главнокомандующего князя Прозоровского, следившего за масонами, то вполне вероятно, что о попытках Новикова и его товарищей привлечь на свою сторону великого князя власти знали давно.

Таким образом, арест Новикова, начало следствия над ним и обыск в типографии, которую содержали пропавловски настроенные литераторы, вполне могут быть связаны между собой.

Обыск проводился по доносу — это ясно из отчета петербургского генерал-губернатора Коновницына фавориту Зубову. Искали вполне определенные рукописи Крылова и Клушина. Допраши-

вали Дмитревского, Плавильщикова и Сандунова. Клушин показал, что уничтожил криминальную рукопись, во всяком случае ее не обнаружили. Крыловская рукопись оказалась у капитан-поручика Преображенского полка Павла Матвеевича Скобельцына.

Судьба этого, судя по всему, достаточно близкого к Крылову человека наводит на некоторые размышления. Вскоре после того, как он стал фигурировать в полицейских документах в качестве знакомого Крылова и читателя его неопубликованного произведения «Мои горячки», отправленного в Зимний дворец и там пропавшего, его военная карьера оборвалась. Он по неизвестным причинам исчезает из списков полка. Возобновилась его карьера сразу же по восшествии на престол Павла. И возобновилась стремительно. В 1796 году он вновь принят в службу, а в 1798 году он уже генерал, что дает право заподозрить особое расположение нового императора к этому приятелю Крылова. И вполне вероятно, что Скобельцын был участником неких пропавловских замыслов.

Никаких видимых последствий для Крылова обыск в типографии не имел. Однако он означал, что за молодым радикалом внимательно следят и при случае церемониться не станут. Но достойно примечания, что едва ли не беспрецедентный по дерзости «Каиб» появился в «Зрителе» после обыска и допросов. Это может быть объяснено принадлежностью к группировке, пусть не слишком влиятельной в данный момент, но имеющей перспективу. Императрица не вечна...

7

В 1793 году Крылов с Клушиным принялись за издание нового журнала — «Санкт-Петербургский Меркурий». Как и «Зритель», «Меркурий» внимательно наблюдает за театральной жизнью столицы и решительно в нее вмешивается.

Относящиеся к театру журнальные произведения Крылова начала 90-х годов делятся на две категории. Первая — художественная публицистика, примыкающая к жанру театральных писем «Почты духов», вторая — рецензии на конкретные спектакли.

К первой категории относится «Похвальная речь Ермалафиду». «Похвальная речь», как установлено, есть памфлет на Карамзина. Карамзин пьес не писал. Но театральные страницы памфлета с присущей Крылову язвительностью бьют по тем, кто вслед за Карамзиным пытался расшатывать классицизм, в частности, на театре.

Резкий и последовательный во всем, Крылов, единожды уверовав в истинность канонов Буало, готов был драться за них против всего света. Театральная полемика в «Похвальной речи» — объявление войны «жанровой свободе» сентименталистов, которую он трактует как безответственность.

Его сильный рационалистический ум не мог примириться с размыванием правил, четко отделявших сценическую жизнь от быта. Театр, по его мнению, способен выполнять высокую функцию учителя жизни и искоренителя пороков, только оставаясь особой, ясной сферой, не подверженной смутному, путаному, меняющемуся быту. Он считал, что разрушение правил идет от умственной лени, принципиального невежества и вздорного своеволия. Ермалафид заявляет: «Хочу писать без правил и доказать на самом деле, что словесность есть свободная наука, не имеющая никаких законов, кроме воли и воображения». И далее Крылов описывает результаты этого «свободного творчества»: «Доныне, милостивые государи, жалко было видеть, с каким бесчеловечием проливалась кровь в трагедиях, жестокие авторы, кажется, только с тем намерением заманивали в партер, чтобы у всякого из них испортить фунта по три крови — но какая приятная новость! Едва появилась трагедия нашего героя на сцену, то, казалось, что в партере сидит целый народ строгих стоиков: толико-то глубокое спокойствие царствовало во всем партере».

Драматург, отбросивший испытанную, выработанную длительным литературным процессом систему воздействия на умы и души зрителей, оставляет зал равнодушным. Трагедия не достигает цели. Театр становится бесполезным. «Зрители не были возмущены ни страхом, ни жалостью, ни ненавистью; казалось, что герои Ермалафида превыше всех страстей; ни одной не было в них приметно, и если бы глухому показать столь прекрасное зрелище, то бы, конечно, он подумал, что греческие мудрецы с театра преподают партеру курс математики» (I, 389).

Достаточно вспомнить трагедии Сумарокова, Княжнина, Николева и Крылова с их форсированными страстями, кричащими интонациями, открытым воздействием на сознание зрителя, чтобы понять, против чего он протестует. Он протестует против стирания границы между сценой и жизнью. Бытовая сдержанность недопустима в трагедии: она, по мнению Крылова, оставляет зал равнодушным. Трагедия — не политический спор в гостиной, это — набат, это мятеж страстей, возбуждающих души зрителей. Человек склонен к инертности и косности. Дело трагедии сломить эту косность, заставить зрителя мыслить и чувствовать высоко, действовать решительно.

Попытка трагического автора вести разговор с партером на равных, на бытовом уровне нелепа и беспомощна. «Не подумайте, однако ж, милостивые государи, чтобы трагедия нашего героя не привлекала внимания! Напротив того, нередко партер надрывался от смеха, и Ермалафид, бесценный Ермалафид сам смеялся от радости, видя, что трагедия его производит такое прекрасное действие. «Начав трагедию,— говорил он,— я хотел утешить, а не встревожить и не опечалить партер»,— прекрасное правило, коему последовали многие писатели, и с того-то времени, мило-

стивые государи, у нас начали писать столь же шутливые трагедии, как итальянские оперы буффо» (I, 389).

Крылов воспринимает измену высоким правилам трагедии как измену литературному долгу. Ему отвратительна установка на ласкание зрительского сознания. Не утешать надо русскую публику, и так достаточно равнодушную, а бить ее по голове жестокими истинами и дерзкими обличениями. Драматург должен быть суровым и трезвым мизантропом.

Его тревожат не только примирительные тенденции в трагедии, но и состояние комедии. «Объявляют новую комедию: зрителей стекается множество, открывают занавес и — какое приятное удивление! — на сцене появляется целый народ в лаптях, зипунах и в шапках с заломом — в парадизе раздались радостные восклицания. Сапожники, разносчики, каменщики — все узнали на сцене своих земляков. Тогда-то всеобщее веселье разлилось по театру; на сцене появились фляжки и ендовы; в парадизе зазвенели рюмки и стаканы. На сцене заплясали — и весь парадиз зачал прищелкивать; казалось, что сцена и парадиз составляют одно семейство. Тогда-то гордый партер в первый раз почувствовал, что он в сей беседе лишний» (I, 390).

Если в трагедии Ермалафид поставил на один уровень сцену и партер, то есть образованную часть зала, то в комедии он проделал то же самое с парадизом — простонародной частью публики. И театр перестал быть театром. А ведь именно Карамзин утверждал, что «драма должна быть верным представлением общежития».

Формула Ермалафида, представителя новой волны в литературе: «Одно только правило свято, и оно состоит в том, чтобы не следовать никаким правилам» — была ненавистна Крылову. С поразительным и совершенно искренним упорством он сохранил верность классицизму до конца жизни. Он осудил через много лет пушкинского «Бориса Годунова» — «не по правилам» написанного. А в девяностые годы определенные литературные каноны были прочно связаны в его сознании с определенной общественной позицией, с определенными политическими целями и средствами воздействия на публику. Он был человеком необычайной цельности и последовательности, доходящей до фанатизма.

С тех же позиций, но благосклонно рассмотрел Крылов две комедии Клушина в рецензиях, опубликованных в «Меркурии». Здесь он выдвигает еще одно непременное требование — естественность, органичность построения. «Сколь бы герой привлекателен ни был, какое бы дарование ни трудилось, дабы его совершенствовать и придать ему всевозможные красоты; сколь бы много остроты, ума и вкуса на него истощено не было — все это не произведет полного действия, если герой введен в поэму без причины» (I, 398).

«Похвальная речь Ермалафиду» была одной из последних вспышек крыловского общественно-литературного темперамента

в екатерининскую эпоху. Она свидетельствовала о том, что Крылову приходится отчаянно бороться не только с противниками иной политической ориентации, но и с талантливой, перспективной литературной группировкой Карамзина, подрывающей усилия его единомышленников. Он чувствовал, что в литературе почва начинает уходить из-под ног.

А политическая ситуация складывалась крайне неблагоприятно. 1793 год — год якобинского террора, казни Людовика XVI — усилил правительственное давление и вне зависимости от этого давления разбил надежды многих вольнолюбцев в России. Они не ожидали и не хотели столь жестокого поворота событий.

Нам не известны конкретные формы давления, которое власти оказали на издателей «Меркурия». Но ясно, что они с трудом довели журнал до конца года, переведя его в типографию Академии наук.

8

Типография Академии наук была подведомственна известной княгине Дашковой, которая много лет находилась в полуопале и настроена была оппозиционно по отношению к императрице. Хотя Павла не жаловала, как, впрочем, и он ее.

С именем Дашковой связано завершение деятельности Крылова как драматурга и журналиста в екатерининскую эпоху. И связано, очевидно, не случайно. В ситуации окончательного разгрома пропавловских группировок Дашкова, все еще сильная знакомствами и родством с крупными вельможами, былой близостью к Екатерине, была последней опорой.

Соединительным звеном между нею и издателями «Меркурия» мог стать Николев, воспитанник и друг княгини, сочувственно относившийся к Крылову и Клушину.

Сохранилось письмо Клушина к Николеву, датированное сентябрем 1793 года: «Милостивый государь мой Николай Петрович! Оценять вашу оду и Сорену и отдавать справедливость почтенному их автору есть должность каждого, кто умеет чувствовать. Я уверен, что хорошее сочинение и автор всегда будут торжествовать. Если современники не так мыслят или по незнанию, или по пристрастию, остается судья нелестный, справедливый, непредубежденный — потомство!.. Покорнейше благодарю вас за вежливый и лестный для меня отзыв как во рассуждении моих стихов «Все пройдет», так и за стихи Крылова. Образ ваших мыслей мне известен, и я принимаю похвалу вашу искренностию» [15].

Все в этом письме полно смысла — сочувствие по поводу конфликта Николева с официальной литературой и публикой, указание на лестное мнение маститого драматурга о стихах Клушина и Крылова и, наконец, многозначительная фраза: «Образ ваших мыслей мне известен». Это письмо младшего единомышленника к старшему.

Сотрудничество Николева в журнале молодых радикалов, имевших после «Почты духов» и «Зрителя», после закрытия первого журнала и обыска во время издания второго, весьма опасную репутацию, свидетельствует о несомненном сочувствии издателям. Он ведь не был начинающим литератором, ищущим возможности публиковать свои сочинения. Любой журнал счел бы за честь иметь Николева сотрудником. Кроме того, Карамзин и Дмитриев отнюдь не одобряли этой связи своего доброго знакомца. И тем не менее, Николев отношений с Крыловым не порывал. Стало быть, имелись серьезные основания. Это был, повторяем, прямой путь к Дашковой.

Российская академия, которую Дашкова возглавляла, издавала альманах «Российский феатр». В альманахе публиковались пьесы, получившие хотя бы некоторую известность. В 1793 году вышло два выпуска «Феатра» с весьма неожиданным составом. Выпуск № 39 содержит «Бешеную семью», анонимную пьесу «Опасная шутка», «Вадима Новгородского» Княжнина и «Филомелу». В выпуске № 40 напечатаны комедия Клушина «Смех и горе» и «Проказники». Таким образом, крамольная трагедия Княжнина, умершего после допроса в Тайной экспедиции, оказалась окруженной пьесами его злейшего врага и идеологически поддержана антимонархической, бунтарской «Филомелой». А в соседнем выпуске читатель имел возможность ознакомиться с памфлетом на того же Княжнина.

Выпуск № 41, вышедший в 1794 году, составлен из комедии Княжнина «Чудаки» и «Сочинителя в прихожей».

Разумеется, литераторы, имевшие отношение к изданию этих номеров «Феатра», например О. П. Козодавлев, знали бурную историю отношений Крылова и Княжнина. И настойчивое стремление издателей сгруппировать пьесы противников в одних выпусках вряд ли случайно.

У Дашковой, которая собственноручно составляла «реестры» номеров (сохранился список крыловских пьес, предназначенных к публикации, сделанный рукой княгини), быть может, имелись определенные соображения, не касающиеся литературной борьбы. Но для сколько-нибудь точной расшифровки ее замысла нет достаточных данных.

Сын Княжнина уверенно заявлял, что княгиня напечатала «Вадима», чтобы досадить императрице. В таком случае, сочетание княжнинской трагедии с пьесами столь одиозного литератора, каким был в тот момент Крылов, и особенно с «Филомелой», подчеркивало смысл публикации.

А сразу после выхода в свет «Феатра» № 39 в «Санкт-Петербургском Меркурии» Клушин публикует рецензию на «Вадима». Цель этой сдержанной рецензии явно двойная — с одной стороны, еще раз выразить несогласие с позицией Княжнина, с другой — показать, что ничего страшного в трагедии не содержится, и тем успокоить власти. Если второе Клушину начисто не удалось, то

в первом он преуспел. Отвергая самый подход Княжнина к решению темы, рецензент восклицал: «Не лучше ли было бы, ежели бы г. сочинитель сделал в развязке перелом характера Вадима? Не лучше ли было бы, когда бы Вадим признал в Рурике благотворителя новгородцев и сочетал с ним Рамиду? Кажется, сие действие было бы живее, неожиданнее, благоразумнее и нравоучительнее. Что почерпает для сердца и разума зритель и читатель из развязки настоящей? Или презрение к непреклонности безумца-республиканца, или ничего» [16].

Как раз по рецепту, предложенному Клушиным, в 1791 году Плавильщиков написал антикняжнинскую трагедию «Рюрик». Еще не опубликованную трагедию Княжнина актер знал по рукописи. Пьеса должна была идти на театре, и Плавильщиков получил в ней роль Вадима. Неожиданно работа над постановкой была прервана, Княжнин забрал рукопись назад. А Плавильщиков сочинил «правильную» трагедию, в финале которой Вадим, пораженный великодушием Рюрика, падает на колени и проклинает собственную гордыню.

В центре княжнинского «Вадима» истинно трагическая коллизия. И Вадим, и Рюрик — мужественные и благородные герои. В том, что делает каждый из них, есть своя правда. Но эти две правды непримиримы. Для издателей «Зрителя» и «Меркурия», расценивавших литературу с просветительских позиций, странен и враждебен внутренне противоречивый мир княжнинских героев. Вспомним насмешки над «Росславом». Как двоился характер Росслава, так, по их мнению, двоился и взгляд автора на политическую проблематику «Вадима». Дмитревский говорил о крамольной трагедии: «Пьеса сия и действительно была не скромнее Вольтерова Брута, хотя в роли Рюрика помещено на все довольно правых ответов». Тут, кроме намека на заимствование, утверждается именно неопределенность позиции — и Вадим по-своему прав, но и Рюрик дает «довольно правых ответов» [17].

Эта-то неопределенность должна была принципиально раздражать категоричных Крылова и Клушина. Говоря о «Вадиме» Княжнина как о посредственной пьесе, не заслуживающей серьезного внимания, Крылов и Клушин тем самым «выгораживали» княгиню Дашкову, опубликовавшую трагедию.

Но взрывчатая сила всей истории оказалась чрезвычайно велика. Княгиня не рассчитала своей устойчивости. Скандал с «Вадимом» разыгрался осенью 1793 года. Во всяком случае, в ноябре Дашкова сообщала в письме к своему брату о суровом выговоре от императрицы, а в начале следующего года она получает двухгодичный отпуск, являющийся фактически отстранением от дел. Издателей же «Меркурия» решено было убрать из литературы. Им было предложено отправиться за границу для пополнения образования.

Клушин принял предложение, но до границы не доехал, женился и вернулся обратно в Петербург. Тот же Болотов сообщает

о нем: «Пишет какое-то сочинение для государыни и говорит, что если он будет счастлив и сие сочинение примется, то тогда он только сказать может, что пишет. При дворе имеет он надежду на любовницу графа Безбородко, которой прислужился каким-то сочинением и стихами» [18]. Эти сведения наверняка относятся ко второй половине девяностых годов, когда Клушин принялся делать карьеру. Видимо, мощным оказалось внешнее давление, если вчерашний вольнолюбец, издатель дерзкого «Зрителя» и независимого «Меркурия», стал «прислуживаться» к любовнице вельможи... Мы не знаем конкретной формы этого давления, но ясно, что оно ставило перед выбором — прислужничество или уход из литературы. Время было суровое — 1793 год.

Для Крылова существовал только второй путь. Он сделал выбор с тоской и душевной болью, и надо полагать, без колебаний. Он уехал из столицы.

Мизантроп оказался не нужен.

Есть люди (и таков мой почтенный сосед), которые, не имея понятия о лучшем состоянии общества или правительства, с гордостью утверждают, что иначе и быть не может. Они согласны в том, убеждаясь очевидностями, что существующий порядок соединен с большим злом, но утешают себя мыслию, что другой порядок невозможен.

Н. И. Гнедич. Записная книжка.

ПИСАТЕЛЬ ВНЕ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Середина 1790-х годов — белое пятно в биографии Крылова. Сведения о его жизни и занятиях этого времени крайне скудны.

Покинув Петербург, он поселяется в Москве. Пишет стихи, но не печатает их (если не считать двух стихотворений, опубликованных за подписью «И. К-в» в альманахе Карамзина «Аониды»). Его видят в доме московского литератора Ф. Г. Карина, ближайшего приятеля Николева.

Едва ли не основным занятием Крылова становится азартная карточная игра. Его имя значится в списке заядлых игроков, составленном московской полицией. Весной 1795 года, когда власти принялись расследовать дело о растрате сумм казенных денег и арестовали нескольких содержателей и посетителей игорных домов, начались гонения на картежников. Список московских игроков был представлен Екатерине. Имя Ивана Крылова наверняка привлекло внимание императрицы. Как рассказывает Н. И. Греч, Крылова призвали к генерал-губернатору и ему было объявлено, что он подлежит высылке из столицы.

Осенью 1795 года мы видим Крылова в деревне, откуда он шлет письмо своей московской знакомой Е. И. Бенкендорф. «До сих пор все предприятия мои опровергались и, кажется, счастье старалось на всяком моем шагу запнуть меня»,— пишет Крылов.

И далее: «Воспоминание моих старых и еще вновь приключившихся мне несчастий и потерей завело меня к скучному, может быть, для вас болтовству; но простите пустыннику, который рад, сыскавши первый случай говорить чувствительному сердцу» (III, 343). Поскольку речь идет о «первом случае», то есть о первом письме, посылаемом в Москву, можно предполагать, что Крылов уехал из столицы незадолго перед тем. Настроение его крайне мрачное; оно и понятно, если он действительно оказался в ссылке, в глуши, в «пустыне». Судя по заключительным строкам письма, он не рассчитывал в скором времени увидать московских друзей. Упоминание о некоем Василии Евграфовиче, который брался передать крыловское письмо адресату, наводит на мысль, что Крылов жил в поместье своего друга Василия Евграфовича Татищева, владевшего в Клинском уезде Московской губернии селом Болдино.

Вероятно, деревенское житье Крылова продолжалось до поздней осени 1796 года. 6 ноября умерла Екатерина и на трон вступил Павел I. Тогда Иван Андреевич смог вернуться в столицу. Затем... Затем он ищет встречи с императором. Встречается с ним. Подносит ему свою трагедию. В упомянутой выше дневниковой записи Погодина говорится: «Павел встретил Крылова и сказал: Здравствуйте, Иван Андреевич. Здоровы вы?— Он подал ему трагедию „Клеопатра"» [1]. Поскольку у Крылова была с собой рукопись «Клеопатры» (и при том, надо думать, рукопись «подносная», то есть перебеленная четкой писарской рукой, на хорошей бумаге), значит, он встретил императора отнюдь не случайно. И выбрал из своих сочинений не самое совершенное, а самое актуальное: тут важна была не столько литературная сторона дела, сколько политическая. Крылов рассчитывал, что Павел легко разглядит заключенные в его трагедии прозрачные намеки на недавнее царствование. Беседа писателя с Павлом, о которой рассказал Погодин, происходила не позже весны 1797 года.

Император говорил с Иваном Андреевичем запросто, по-дружески. Но Крылов умолчал, о чем же, собственно, они беседовали. Зная о приверженности молодого Крылова идее союза монархов и писателей, можно предположить, что в беседе с императором писатель выяснял возможность сотрудничества. Некоторые основания верить в такую возможность у него были.

От нового царя ждали либерального и мудрого правления. Первые недели павловского царствования, казалось, оправдывали надежды. Павел отменил назначенный Екатериной рекрутский набор, объявил, что не станет вести завоевательных войн, разрешил всем подданным обращаться лично к нему с письменными жалобами (которые следовало опускать в нарочно для того устроенный почтовый ящик), Павел освободил Радищева и Новикова. Главное, он выказал намерение искоренить самый дух лицемерия, свойственный екатерининскому правлению. Очарованный Павлом, Карамзин писал ему в это время:

Кто столь премудро начинает,
Достигнет мудрого конца —
Началом ты пленил сердца [2].

Восторги, однако, быстро иссякли. Полагая себя приверженцами философа на троне, сторонники Павла оказались подданными злого деспота. Смешную сторону своих недавних иллюзий увидел и Крылов. Через несколько месяцев после воцарения Павла в журнале «Полезное и приятное препровождение времени» появилось коротенькое сочинение с подзаголовком «с итальянского» и подписанное «Нави Волырк» (при чтении справа налево получается «Крылов Иван»). Сочинение называлось «Несчастный Менос, или Пример сыновней любви к матерям» и зло пародировало официальную версию отношений Павла и Екатерины. Крылов издевался над собственными заблуждениями. И, насмешливо вывернув наизнанку свое имя, он при этом расставался с литературой. Прошло почти десять лет, прежде чем Крылов снова стал печататься. А тогда, летом 1797 года, он, вероятно, был уверен, что бросает литературу навсегда.

2

Надежда договориться с верховной властью, вступить в союз с императором Павлом касалась не только политических расчетов Крылова. Для него это была проверка всей системы понятий, воспринятых им от философии Просвещения. И когда стала ясна ребяческая наивность его политических ожиданий, он, конечно, должен был пересмотреть и прочие принятые на веру идеи.

Надо сказать, что ревизия просветительской философии стала в это время существенным моментом и русской, и всей европейской умственной жизни. Чтобы ясней понять направление внутреннего поворота, происшедшего в сознании Ивана Крылова под влиянием постигших его жестоких «несчастий и потерей», необходимо взглянуть на судьбу молодого писателя в связи с тогдашней ситуацией в России и в Европе.

Попытки немедленного и окончательного водворения общественной справедливости (предприятием такого рода представлялась современникам и Великая французская революция) успеха не имели. Между тем речь шла не только о внешних условиях людского существования. Человеку, говоря словами Канта, предстояло заново «научиться тому, каким надо быть, чтобы быть человеком». Для обретения человеческой свободы предстояло искать новые пути, отличные от тех, что предлагали философы-просветители. В этих поисках постепенно возобладали стремления, суть которых яснее всего обнаружилась в движении романтиков. В 1790-х годах романтизм широко распространился в Германии, а затем в других странах.

Предлагая собственный рецепт освобождения личности, романтики благоразумно ограничили задачу освобождением внутреннего мира личности. Усилия их были направлены на то, чтобы утвердить абсолютное превосходство духовных ценностей. Благодаря вере в это превосходство романтики обретали ощущение независимости от внешних обстоятельств человеческого существования. Реальность духовного мира, реальность внутренняя становилась единственной подлинной реальностью. Личность оказывалась мерилом вещей. На место прежней универсальной истины поставлена была частная, личная истина.

В мечтах, в желаниях своих
Мы только счастливы бываем;
Надежда — золото для нас,
Призрак любезнейший для глаз,
В котором счастье лобызаем <...>
Мудрец, который знал людей,
Сказал, что мир стоит обманом;
Мы все, мой друг, лжецы:
Простые люди, мудрецы;
Непроницаемым туманом
Покрыта истина для нас.
Кто может вымышлять приятно,
Стихами, прозой,— в добрый час!
Лишь только б было вероятно.
Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец! [3]

Так писал в 1796 году Карамзин, который был самым смелым и талантливым в России защитником романтического принципа абсолютной ценности духовного мира и права личности на собственную индивидуальную истину. Надо сказать, что подобная позиция стала особенно популярна в павловское время, отчасти потому, что открытое противостояние общественному злу казалось теперь делом безнадежным. Противостояние же неявное — неучастие в происходящем вокруг, самоотстранение от действительности — было хотя и слабой, но все же несомненной оппозицией творящемуся в мире злу.

Еще дальше шли немецкие романтики. В отрицании действительности они руководствовались принципом абсолютной иронии, то есть подчеркнуто несерьезного отношения решительно ко всему во внешней реальности, которая при этом обнаруживает свою несовместимость с истинно серьезной внутренней реальностью. Вождь немецких романтиков Фридрих Шлегель писал: «В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным, и все глубоко притворным <...>. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть

самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой» [4].

То же недоверие к действительности и разочарование в возможности благих перемен, которые породили и мечтательную чувствительность Карамзина, и «победную», возвышающую иронию романтиков, стали основанием иронического взгляда на вещи, выработанного к концу века Крыловым.

«Все простодушно откровенно и все глубоко притворно» — формула, определяющая впечатление современников от личности Крылова. Уже к концу 1800-х годов сложилось общее мнение о Крылове, основанное на характерных чертах его внешности и поведения. В этой «легенде» Крылов предстает беспечным и простодушным, почти простоватым, шутником.

Вместе с тем за добродушием и беспечностью Крылова внимательный наблюдатель замечал холодность и скрытность. Плетнев писал: «Не увлекаясь никакими замыслами, он отстоpонился от людей <...>. Никогда не любил он входить в спор, хотя бы кто говорил ему совершенно противное убеждениям его. Он знал, что люди переменяют свои мнения только после собственных опытов. Давно сделавшись равнодушным к литературе, Крылов машинально соглашался со всяким, что бы кто ни говорил. Это многих ободряло продолжать самые нелепые начинания» [5].

Булгарин замечал, что Крылов от житейских смут оградился «апологическою оболочкою». Погодин писал, что Крылов «никому не говорит правды». Позднее крыловское простодушие стали называть маской...

Молодой Крылов в течение трех-четырех лет написал толстый том прозы, где часто впрямую высказывал свои убеждения относительно вопросов общественных и литературных. За последние сорок лет жизни Иван Андреевич не написал ни строки от собственного лица. В русской литературе он, пожалуй, единственный значительный писатель, который за долгие десятилетия литературной работы ни разу не обратился к публицистике. От него не осталось ни статей, ни заметок, ни дневников, ни записок. Не осталось ни одного сколько-нибудь серьезного частного письма.

Зрелый Крылов говорил все больше обиняками, иносказаниями, притчами. Его высказывания были обычно высказываниями косвенными. Но ведь косвенность — отличительный признак иронического образа мышления.

Крыловской иронии свойственны все перечисленные Фридрихом Шлегелем черты, за исключением лишь одной — способности «возвыситься над самим собой». Для романтиков это было важнее всего прочего. Невозможность примирить высокие стремления и низкий быт заставляла их изыскивать интеллектуальные способы, посредством которых они вырывались из обыденности, поднимались над собственной «ограниченностью» хотя бы «в мечтах, в желаниях своих». Высокие переживания были единственно существенны и святы для романтиков. А Крылов смотрел на дело

иначе. Игра воображения его не утешала. И он осмелился сделать то, на что не решался никто из иронизировавших романтиков: обратил насмешку и на свой интеллект, на свои духовные возможности. Его ирония не возвышала внутренний мир над внешним. Нет, она непрерывно их сталкивала. Они воспринимались Крыловым одинаково не всерьез, обнаруживали перед ним смешные стороны: внешняя действительность — грубость и «бедность», нестерпимые для человеческого духа, внутренняя — нереальность, бессилие перед грубой действительностью. Именно такая безжалостная ирония, направленная не только во вне, но и на себя самого, такая утонченная и вместе сугубо житейская, неромантическая ирония стала сутью крыловского взгляда на вещи. Она была результатом его личного жизненного опыта.

Его вечно насмешливое отношение к тому, что другим казалось важным и обязательным, его полное равнодушие ко всякого рода приличиям, его отнюдь не поэтический образ жизни и, наконец, выработанный им совершенно оригинальный и тоже насмешливый литературный стиль — все это нельзя понять, не принимая во внимание той жизненной позиции, на которой оказался Крылов к концу 1790-х годов.

О ее конкретных особенностях ниже еще пойдет речь. Теперь заметим только, что острота и странность крыловской манеры поведения большинству современников представлялась всего лишь добродушным чудачеством. Даже близко стоявшие к нему люди зачастую не способны были оценить радикализма его тотальной иронии. (Нечто сходное проявится в западноевропейской литературе только к середине XIX века.) Давний приятель Крылова, переводчик «Илиады» Гнедич подозревал в нем ограниченность понятий. Либерала Гнедича бесила невозмутимая уверенность его сослуживца и соседа в том, что никакие перемены к лучшему невозможны и, как ни прискорбно существующее положение дел, но «иначе и быть не может». Гнедич не замечал, что крыловское смирение имело оборотную сторону: столь же полную уверенность, что и так, как есть, тоже «быть не может» и что окружающее зло не дóлжно сносить «из уважения к самому себе». Вот это-то постоянное, непримиримое противоречие разрешалось во всегдашней крыловской насмешливости. «Гордость» неустранимостью зла — тоже насмешка. Презрительная, горькая насмешка над наивным стремлением изменить мир — собственным его стремлением!

Со свойственной ему трезвостью и последовательностью Крылов из всех возможных вариантов поведения выбирает и теперь вариант наиболее радикальный: позицию абсолютно непримиримого противостояния любой утешительной лжи, любым иллюзиям и, в конце концов, любым надеждам. Он выбирает иронию, по-крыловски решительную и азартную.

Этот выбор на последующие десятилетия определил и его образ жизни, и его литературную деятельность.

3

В середине 1797 года по рекомендации императрицы Марии Федоровны Крылов поступает личным секретарем к князю Сергею Федоровичу Голицыну. Боевой генерал, Голицын отличился в первую и особенно во вторую турецкую войну под Очаковым и под Мачиным, где разгромил неприятельскую конницу, взял в плен «трехбунчужного» Арслана-пашу, захватив около тридцати орудий и несколько знамен. Современник писал о нем: «Кажется, кроме военной истории и стратегических книг, другого чтения не было, в хозяйственные дела не мешался. Играл в шахматы и всегда побеждал. Склонности его были молодецкие. Смолоду был отчаянный игрок, но, выиграв несколько сот тысяч, победил свою страсть и перестал играть» [6].

Павел I, вступив на престол, поначалу обошелся с Голицыным милостиво, произвел в генералы-от-инфантерии и назначил командовать войсками, которые должны были идти за границу воевать с французами. Как передает Плетнев, в расчете на заграничное путешествие Крылов и поступил на службу к князю. Но, едва получив назначение, Голицын был отставлен за неуважение к графу Кутайсову, камердинеру и любимцу императора. Голицыну предписано было жить в деревне. Некоторое время спустя Павел снова призвал его к делам, но за возвышением опять последовала опала, на этот раз длительная.

Одно лето, вероятно 1798 года, Крылов провел в голицынском поместье Зубриловка в Саратовской губернии. Затем жил в селе Казацком на Украине.

Владелец обширных земель и многих тысяч душ, Голицын всегда был окружен толпой слуг, приживалов, компаньонов. Отправляясь из Москвы в Зубриловку, князь ехал на «долгих» в сопровождении бесчисленной дворни. При нем был и крепостной оркестр роговой музыки из сорока человек. По дороге в каждом большом городе останавливались и пировали по нескольку дней.

В Казацком, помимо семейства князя, состоявшего из жены и девяти сыновей, жило множество лиц, принятых князем в службу или взятых в дом из милости. В числе их — два учителя-француза, немец-лекарь и немец, заведовавший конюшней, отставной майор-управитель, эконом с женой, трое воспитанников и две воспитанницы, свойственник Голицына отставной офицер и писатель Павел Иванович Сумароков (племянник знаменитого поэта). В этой компании оказался и Крылов.

Личный секретарь князя, Крылов теперь был в том положении подчиненного и зависимого человека, в каком по условиям времени существовал всякий бедняк, будь то чиновник, офицер, актер или писатель. Но как раз такой способ существования был нестерпим и невозможен для автора «Сочинителя в прихожей». То, что он пошел в услужение к вельможе-милостивцу, с несом-

ненностью, казалось бы, свидетельствует о происшедших в его образе мыслей и поведении крутых переменах...

У Голицына Крылов провел три года, иногда наведываясь из деревни в Москву и в Петербург. Он совсем отстраняется от литературы, его связи с театром почти прерываются. Кое-что из прежних его театральных сочинений теперь попадает на сцену, но, видимо, без его участия. Так, в 1798 году в Москве была представлена комическая опера «Сонный порошок, или Похищенная крестьянка», музыка Бьянки, либретто Феррари. Текст оперы Крылов, вероятно, перевел еще в середине 1790-х годов, когда много занимался итальянским языком и читал в подлинниках Данте, Ариосто и знаменитого оперного драматурга Метастазио. В московскую цензуру оперу представил С. Н. Сандунов. Он выбрал ее для бенефиса и сыграл одну из главных ролей — крестьянина Филиппа.

«Сонный порошок» — история о графе, который влюбился в крестьянку и, опоив ее сонным зельем, увез к себе в замок. Не добившись взаимности, влюбленный граф, в конце концов, соглашается на свадьбу девушки и ее жениха-крестьянина. Крылов, переводя либретто, многое в нем изменил на свой лад. В каком направлении он менял итальянский текст, можно судить по одному из монологов крестьянина Филиппа, жениха похищенной Жульетты. Пробравшийся в замок Филипп пойман графом, и его грозят отправить в тюрьму. Комический ужас простоватого парня и его смешные сетования в переводе исчезают, и появляется энергичная тирада, которой нет в оригинале: «Меня в тюрьму, в тюрьму за то, что я пришел сюда за моею женою! О, это станется, эти знатные бояре таковы, когда чуть с ними пойдешь поперек, то они, не говоря ни слова, тотчас тебя упрячут... Да эта Жульетта <...> променяла меня на этого собаку-графа; а со всем тем я еще-таки ее против воли моей люблю...» (II, 734—735).

8 февраля 1800 года в Петербурге состоялась премьера другой крыловской пьесы, давней его оперы «Американцы», отвергнутой когда-то Соймоновым.

В том же 1800 году «Американцы» были напечатаны отдельным изданием. Для печати первоначальный текст оперы был основательно переработан, но уже не Крыловым, а А. И. Клушиным. В предисловии к пьесе Клушин сообщал читателям: «Г. Крылов, известный публике своими сочинениями, сделал основание оперы «Американцы». Молодость, живость воображения и, смею сказать, некоторая небрежность в слоге и в характерах были повсюду приметны. Опера принята на театр, учена и — не была играна в течение 12 лет. Ежели не хороша — не надобно было принимать на сцену; ежели слаба — нужно исправить. Но чтобы так судить, надобно любить национальный театр. Между тем меценат дарований и директор театра Александр Львович Нарышкин желал дать публике новую русскую оперу. Исполняя

волю моего начальника, которого благоволения ко мне врезаны в грудь мою, я хотел поправить «Американцев» и вылилось, что кроме стихов в ней не осталось ни строки, принадлежащей перу г. Крылова. Я говорю это не с тем, чтобы показать, какого уважения достойна проза моя <...>. Говорю для того, чтобы то, что покажется слабым и не выработанным в прозе, не было отнесено на счет г. Крылова»[7].

Из сказанного здесь Клушиным можно понять, что инициатива постановки оперы, так же как и ее издания, принадлежала ему. Стремясь угодить директору театров, Александр Иванович взялся причесать давнишнюю крыловскую оперу таким образом, чтобы она устроила начальство.

Было высказано предположение, что постановка «Американцев» не обошлась без присмотра Крылова. В партитуре оперы на заглавном листе оркестровой партии почерком, напоминающим крыловский, написано: «Опера Американцы. 1799, сент. 22 дня» и ниже еще одна дата: «1800». В конце партии той же рукой помечено: «1800-го генв. 22 д.». Однако представляется невероятным, чтобы Крылов занимался постановкой оперы, но не участвовал в переделке собственного текста. Ясно, что Клушин мог взяться за это дело только ввиду отсутствия автора.

Тогда как Крылов терял время в деревне, Клушин подвизался в столице. Вернулся он сюда отнюдь не тем лихим забиякой и гордецом, каким покидал Петербург вместе с Крыловым.

Он поначалу тоже укрылся в провинции. Года два или три жил у брата в Орле, жил бедно, но не захотел вступить в службу, хотя приглашал его губернатор. Занимался литературой и изучал немецкий язык. Отправился было в Германию, но в Ревеле задержался, там, как уже говорилось, женился и возвратился в столицу. Вернувшись в Петербург, стал театральным цензором. Вскоре сделался доверенным лицом директора театров А. Л. Нарышкина. Продолжая сочинять пьесы, ставил их одну за другой на сцене. В 1800 году к нему перешла должность инспектора русской труппы.

Между тем в отношениях Крылова и Клушина наступает охлаждение. Об этом Крылов впоследствии рассказывал Г. Р. Державину. Автор известных записок С. П. Жихарев так передает их разговор:

«— Да, кстати о Клушине: скажите, Иван Андреевич, точно ли Клушин был так остер и умен, как многие утверждают, судя по вашей дружеской с ним связи?

— Он точно был умен,— сказал с усмешкою Крылов,— и мы с ним были искренними друзьями до тех пор, покамест не пришло ему в голову сочинить оду на пожалование андреевской ленты графу Кутайсову. . .

— А там поссорились?

— Нет, не поссорились, но я сделал ему некоторые замечания на счет цели, с какою эта ода была сочинена, и советовал ее не

печатать из уважения к самому себе. Он обиделся и не мог простить мне моих замечаний...»[8]

Сохраняя высокое «уважение к самому себе», к делу писателя, Крылов не только не пишет од временщикам, но вообще оставляет занятия той словесностью, какой он занимался прежде — словесностью воспитывающей и исправляющей.

4

Скучая в бездействии и уединении в деревенской глуши, князь Голицын и старшие, взрослые уже, его сыновья, отставленные от службы вслед за отцом, изобретали для развлечения всевозможные затеи и забавы. Часто устраивали домашние праздники, которые порой сопровождались спектаклем. Для одного из таких домашних спектаклей Крылов сочинил маленькую пьесу в стихах — шуто-трагедию, как он сам определил ее жанр, под заглавием «Подщипа, или Трумф».

В «Трумфе» есть все, чему положено быть в высокой трагедии: несчастные любовники, наперсница, мрачный злодей. И так же, как это нередко бывало в «правильной» трагедии, главной пружиной действия служит здесь бесчинная страсть тирана, роковая любовь, толкающая его на преступления и злодейства. Немецкий принц Трумф, влюбленный в царевну Подщипу и отвергнутый ею, идет войной на ее отца, царя Вакулу. Покорив его государство, Трумф намеревается силой взять царевну себе в жены. Героиня должна, таким образом, сделать традиционный выбор между своими пылкими чувствами (к князю по имени Слюняй) и нравственным долгом (перед отцом и государством, которых она может спасти согласием на брак с Трумфом).

Главный сюжетный узел явно повторяет ситуацию «Сорены», а идея «преступной страсти» монарха возвращает нас к пафосу «Филомелы».

Шутовская суть трагического по внешности конфликта проявляется в том, что и преступная страсть Трумфа, и нежная любовь Подщипы равно принадлежат существам, способным в мыслях и действиях выказывать лишь свою низменную, пошлую природу. Трагедия развертывается в шутовском мире, мире неумолимо вещественных причин, помыкающих жалким духом героев.

В начале пьесы наперсница Чернавка высказывает опасение, как бы царевна Подщипа не уморила себя голодом. Царевна на это отвечает:

Чернавка милая! петиту нет совсем;
Ну, что за прибыль есть, коль я без вкуса ем?
Сегодня поутру, и то совсем без смаку,
Насилу съесть могла с сигом я кулебяку (II, 341).

И далее все происшествия в шуто-трагедии последовательно обнаруживают прямую, жесткую зависимость понятий, чувств, способностей героев от элементарной потребности плоти — в еде и питье. Когда Трумф захватил столицу царя Вакулы, он «из-под носу сожрал» царский обед. Когда Вакула приказывает готовиться к свадьбе дочери, он первым делом посылает министра на рынок за каплуном. Все высокие стремления герои измеряют самым сильным из доступных им чувств — пристрастием к еде. Подщипа объясняет Трумфу, почему не может стать его женой:

Ты всяку дрянь рад есть, находишь вкус в лягушках,
А я у матушки взросла лишь на ватрушках (II, 346).

Слюняй говорит Подщипе: «Я так юбью тебя... ну пусце еденцу» (II, 349). Относительно персонажа, одержимого высокой страстью, в шуто-трагедии сказано:

Как резом в животе, он мучится любовью (II, 343).

Отчаяние выражается в словах: «Что слышу! .. ой, умру! .. ой, тошно! .. ой, живот!» (II, 343). Разрешаются все шуто-трагические происшествия тем, что нанятая царем Вакулой цыганка пробирается в лагерь Трумфа, где она

...Подпустила всем заряда два чихотки,
Да во щи пурганцу поболее щепотки (II, 373),

отчего солдаты Трумфа занемогли животами и покорились воинству царя Вакулы.

Торжественный строй александрийского стиха, высокая трагедийная лексика, выражающая почти независимое от низкого быта парение духа, в шуто-трагедии приходят в столкновение с иным строем чувств, иной ролью слова. Стихия высокой трагедии сталкивается со стихией «низкого быта». Оба начала сосуществуют и борются в каждом персонаже. Персонаж, в наибольшей степени причастный высокому слову,— царевна Подщипа. Многие стихи ее монологов могли бы без изменений оказаться в «правильной» трагедии. Вот, например, ее клятва в верности князю Слюняю:

Подщипа.
Умри ж, любезный мой,
И понеси во гроб любовь мою с собой!
Слюняй.
Так ты намеена? ..
Подщипа.
Тебя хоть мертвым видеть,
И мертвого любить, а Трумфа ненавидеть!
Слюняй.
Ах! он убьет меня!

Подщипа.

Мой князь, спокоен будь:
Душа твоя ко мне переселится в грудь;
Ты в мыслях у меня и в сердце будешь вечно!
(II, 369).

И тем резче эта высокая лексика оттеняет прозаизм разговорных оборотов и примитивных понятий в речи Подщипы. Условная трагическая героиня как бы перенесена в живой быт, причем быт мещанский.

Из этого быта, из стихии мужицкого просторечного говора «поднят» в высокую трагедию царь Вакула, чья речь «трагедийна» лишь постольку, поскольку облечена в форму александрийского стиха. Вот как он обращается к боярам:

Нас семя вражье здесь немчинско одолело;
Ведь, слышь, сказать — так стыд, а утаить — так грех:
Я, царь, и вы, вся знать,— мы курам стали в смех.
Нам, слышь, по улицам ребята все смеются;
Везде за нами гвалт — бес знает, где берутся!
Частехонько — ну срам! — немчина веселя,
Под царский, слышь ты, зад дают мне киселя!
(II, 352—353).

Точно так же «подняты» в высокую трагедию и недоросль князь Слюняй, и немецкий капрал Трумф. При этом они не только привносят в литературный мир трагедии разговорную лексику и интонации, язык, конкретизированный социально и психологически. Немощная плоть князя Слюняя непосредственно являет себя в его сюсюкающем, полудетском, полуидиотском лепете. Отражение механической природы куклы-Трумфа — комическая мешанина немецких слов и слов русских, исковерканных немецким акцентом. Трагедийная ситуация превращается в фарсовую.

Техника трагического и техника фарсового конфликта в основе своей схожи — обе состоят в максимальном обострении и реализации в действии внутренних драматических противоречий. Но трагический конфликт необходимо связан с победой духа над плотью, а фарсовый — с победой плоти над духом. В шуто-трагедии оба плана совмещены: чем выше парит дух, тем комичнее предает его плоть. Нагляднее всего это обозначено в кульминационной сцене пьесы, где решается судьба соперников. Трумф требует, чтобы Подщипа тотчас шла с ним к венцу, а иначе грозится убить Слюняя. Сама оппозиция «дух» — «плоть» здесь каламбурно обыграна:

Трумф. Умри ше!
Слюняй. Каяуй! из тея идет дух!
Трумф. Фай! скферна тух какой! как тфой фоняет фтрук!
Слюняй. Не знаю...

Трумф. Как не снай? .. Фай, нос моя упила!
Слюняй. Сто деять! со стьястей зивот ведь покивия
(II, 372).

Представление об унизительной зависимости слова от пошлого быта, представление о неспособности слова противостоять грубой реальности в павловской России устрашающим образом соответствовало истинному положению дел.

В «Трумфе» издавна и справедливо видели издевку над Павлом I, над его пристрастием к немцам, к прусской муштре, механической дисциплине и единообразию. Принц Трумф в следующих словах обещает водворить веселье в своем государстве:

Мой путет бал тафал,
И станет пил тафо, кто не буль тансофал,
Мой люпит фесел шить: скакать, плясать, ресфиться,
И палькой на дворца сконяит феселиться (II, 347).

Это вполне соответствует мании Павла предписывать всем и каждому способ поведения.

В конце павловского царствования по рукам ходила сатира поэта С. Н. Марина, в которой царь, обращаясь к гатчинскому штукмейстеру, перечислял свои заслуги перед отечеством и, в частности, говорил:

Из беглых мог ли ты капралов,
Кои не могут говорить,
Наделать кучу генералов
И им полки препоручить? [9]

О пристрастии Павла к «беглым», принятым на русскую службу немцам-капралам, неизбежно вспоминали читатели «Трумфа»:

Мой стелай, штоп нихто на твой не смел клядить,
И в спальна сарска наш нихто не смей кадить:
Ни графа, ни министр, ни сама генерала,
Отна фельдфебель мой, унд два иль три капрала
(II, 346).

Но «Трумф» — не только злая сатира на дурного царя. Это и публичное осмеяние всяких расчетов на иного, разумного, просвещенного, монарха. Это осмеяние просветительских идей как таковых. В шуто-трагедии на одну доску поставлены и цивилизованный немецкий принц, и патриархальный русский царь. Благие намерения осчастливить народы (ведь и Павел хотел превратить Россию в образцовое государство) на деле оказываются фельдфебельским стремлением к водворению тишины и симметрического порядка. Патриархальное правление, в свою очередь, демонстрирует торжество безделья и слабоумия.

«Славянофильские» — как их стали называть чуть позже — идеи русских просветителей-консерваторов (вроде историка князя

М. М. Щербатова или А. С. Шишкова), идеализировавших старину, и западнические, реформаторские идеи просветителей-либералов равно осмеяны в «Трумфе». И допетровская Русь, и императорская Россия, которых в шуто-трагедии символизируют фигуры Вакулы и Трумфа, представлены в сугубо карикатурном виде. Крылов сталкивает не Трумфа с Вакулой, он сталкивает два миропонимания. Одно основывается на уверенности в бесконечном превосходстве духовного мира над внешней действительностью и связано с потребностью внутренней свободы и сознанием собственной единственности. Другое исходит из недоверия к всяческим «отвлеченностям» и уважения к здравому смыслу и житейскому опыту. Крылов видит несовместимость противоположных способов постижения жизни, но при том не отвергает ни того, ни другого. Тут кроется странность и новизна крыловской позиции в тогдашней литературе.

В травестийном жанре у Крылова было немало предшественников. Об отношении русских писателей к травестийной литературе Г. А. Гуковский писал: «Ни Майков, ни Сумароков, давший рецепт ирои-комической поэмы, не могли думать о неуважении к героической эпопее. Майков сам работал над героической поэмой «Освобожденная Москва», дошедшие до нас отрывки которой написаны в чисто классической манере и весьма высоким стилем» [10]. Многочисленные ирои-комические сочинения конца XVIII — начала XIX века не были пародиями, в них не было насмешки над «перелицованными» образцами. Речь шла о другом. В травестийных поэмах Майкова и Осипова, пьесах Баркова и Марина «снижение» высокого стиля было легкой игрой, забавным доказательством неограниченных возможностей словесности облагородить любой, самый ничтожный предмет. Так было и у Крылова в его журнальной прозе, в его ранних комедиях. Мир «Сочинителя в прихожей» или «Проказников» — «превратный свет», призрачная, маскарадная жизнь, в которой действуют не живые люди, а маски. Истинная реальность — мир автора, мир литературы как средоточия духовной деятельности.

В «Трумфе» все обстоит иначе. Конечно, и здесь нет пародии на высокую трагедию. Однако грубый язык шуто-трагедии — не произвольный набор просторечных слов и оборотов, не словесная кунсткамера, но живой язык, являющий законченный в себе и по-своему совершенный образ мира. Для Крылова, как и для всех русских писателей XVIII века, просторечие есть антипод литературного, эстетически организованного языка. Но в отличие от предшественников и современников Крылов видит абсолютную жизненную серьезность того миропонимания, которое отразилось в русском просторечии, в «неблагородном», разговорном языке. И оттого-то Крылов не может «преодолеть» стоящую за просторечьем повседневность, пренебречь ею, как не может и отказаться ради нее от собственной духовной действительности. Исходом неразрешимого противоречия становится сугубо серьезная

крыловская ирония. Впервые наглядно и полно ирония эта сказалась в «Трумфе». Ироничен был не только стиль шуто-трагедии, но и подход к литературе, продемонстрированный здесь Крыловым. «Трумф» — насмешка не над «высоким» жанром, но над литературой как таковой. . .

И недаром пьеса была написана и поставлена в Казацком для забавы вельможных покровителей.

Шуто-трагедия родилась как раз тогда, когда, казалось, Крылов совсем отстал от писательства. Она была событием не столько литературным, сколько житейским. И этим низведением словесности в быт Крылов открывал для себя новую дорогу в литературе. . .

По воспоминаниям М. П. Сумароковой, воспитанницы Голицыных, в первом представлении шуто-трагедии Крылов играл роль Трумфа.

Почему, однако, опальный вельможа, в дом которого могли быть подосланы полицейские шпионы, не побоялся представлять у себя столь злую сатиру на императора? Дело в том, что любая попытка доказать сходство карикатурного Трумфа с особой государя была бы, в сущности, не меньшей дерзостью, чем изображение царя в карикатурном виде.

Пьеса очень быстро разошлась в списках по рукам. Пушкин прочел ее в Лицее и в стихотворении «Городок» (1815 год) писал об авторе шуто-трагедии:

> . . . шутник бесценный,
> Который Мельпомены
> Котурны и кинжал
> Игривой Талье дал!
> Чья кисть мне нарисует,
> Чья кисть скомпанирует
> Такой оригинал!
> Тут вижу я — с Чернавкой
> Подщипа слезы льет;
> Здесь Князь дрожит под лавкой,
> Там дремлет весь совет;
> В трагическом смятенье
> Плененные цари,
> Забыв войну, сраженья,
> Играют в кубари. . .[11]

Позднее, в 1810—1820-х годах, пьеса стала одним из самых популярных произведений рукописной литературы. Ее разыгрывали в домашних спектаклях. Ее ставили на учебной сцене воспитанники театральной школы — об этом рассказывает в воспоминаниях П. А. Каратыгин. Списки «Трумфа» находили при обысках у декабристов. «. . .Ни один революционер не придумывал злее и язвительнее сатиры на правительство,— писал член Тайного общества Д. И. Завалишин.— Всё и все были беспощадно

осмеяны, начиная с главы государства до государственных учреждений и негласных советников»[12].

Недаром в России шуто-трагедия была напечатана лишь через семьдесят лет после ее написания, в 1871 году[13].

5

В Казацком, в доме Голицыных, тоже для домашнего спектакля написал Крылов и одноактную комедию в прозе «Пирог». В отличие от «Трумфа», здесь нет травестийности, нет перелицовки высоких мотивов на низкий лад. Но и здесь всем происходящим на сцене управляют законы фарса.

В центре всех сюжетных перипетий — пирог с начинкой.

Помещик Вспышкин с женою Маланьей Сысоевной, с дочерью Прелестой и горничною Дашей отправляются за город на прогулку. С ними молодой человек по имени Милон, влюбленный в Прелесту. Жених Прелесты Фатюев также приезжает в рощу, где гуляет Вспышкин с семейством. Желая угостить всех завтраком, Фатюев запасается огромным пирогом, который тащит его слуга Ванька. Горничная Даша, встретив в роще Ваньку, подговаривает его продырявить снизу корочку пирога и полакомиться начинкою. Заболтавшись, слуги съедают содержимое пирога до крошки. Страшась расплаты, Ванька находит способ «сбыть с рук» Фатюева. При этом Фатюев пишет будущему тестю записку, где игриво сравнивает свои чувства, а также свойства родителей невесты с качествами прилагаемого к записке пирога. Ненароком его нежные излияния и комплименты обращаются в издевательства. «Мой пирог вам скажет,— пишет Фатюев,— что сердце мое так же полно любовью к Прелесте, как он полон начинкою. Кушайте его на здоровье, есть чем полакомиться! Я сам его заказывал и старался, чтоб он был так богат хорошею начинкою, как богат умом нареченный мой тестюшка. Вы увидите в этой начинке столько же хороших вещей, сколько есть добрых и любезных качеств в нареченной моей тещиньке. Словом, мой пирог будет вам переводчиком моих чувств» (II, 402—403). Оскорбленный Вспышкин тотчас отправляется в ближнюю церковь, чтобы обвенчать Прелесту и Милона...

Ситуация, таким образом, вполне шаблонна. И «жестокий отец», противящийся счастью «благородных любовников», и «недостойный жених», оказывающийся, в конце концов, в дураках, и ловкие слуги, чьи плутни и приводят к благополучной развязке,— все они странствовали из пьесы в пьесу. Сотни комедий воспроизводили одну и ту же сюжетную схему. Новым и собственно крыловским было здесь разрушение привычной и совершенно условной схемы посредством внесения в нее очень ярких черт натуры и явного противопоставления условных персонажей, всех этих Милонов и Прелест, условных ситуаций, «олитературенного» языка — вполне правдоподобным происшествиям и типам. Под-

черкнутое противопоставление рождало иронический стиль, менее гротескный и острый, чем в «Трумфе», но более гибкий и естественный, более свободный, не обязательно связанный с резкими буффонными приемами, с травестированием. Это были поиски универсального иронического стиля, пригодного для работы с любым жизненным материалом.

В первом явлении «Пирога» при поднятии занавеса зритель видит лакея Ваньку и мужика-дровосека. Между ними происходит такой незначащий, на первый взгляд, разговор:

Ванька. Эй, мужичок, мужичок!

Мужик. Што-сте, болярин?

Ванька. Чья это деревня?

Мужик. Што-мыл? Чья деревня-то? Барская.

Ванька. Да какого барина?

Мужик. Какого-мыл, барина-то? Князя Венецкого.

Ванька. Так точно. Ведь это место называется Безрыбные пруды?

Мужик. Безрыбные пруды-мыл? Это-сте.

Ванька. Не приезжали ли сюда господа: двое мужчин да три женщины?

Мужик. Не приезжали ли-мыл? Давно бродят по лесу...
(II,379—380).

Мужик говорит именно так, как в жизни, а не в литературе говорили мужики. Его появление в начале пьесы предопределяло восприятие дальнейшего: сюжетных ходов и всех персонажей, откровенно театральных, нереальных — в прямом соотнесении с элементами реальности. В этой явной двойственности, в игре двумя планами, непрестанных переходах из одного в другой суть иронической манеры.

На скрещении театральной любовной страсти и прозаической потребности в еде находится узел сюжета — пирог. О нем говорят и вспоминают все время, о чем бы ни шла речь, и голодные господа, и провинившиеся слуги. Выпотрошенный пирог символизирует (символ, разумеется, иронический) несовпадение идеальных понятий и грубой действительности. К этой мысли постоянно возвращает зрителя и главный комический персонаж пьесы — госпожа Вспышкина, которую автор (подразумевая ее театральную маску) именует также Ужимою. Ужима — традиционная маска кокетки. Можно вспомнить другую крыловскую Ужиму — из «Бешеной семьи». Там кокетка изображена нарочито схематично. В «Пироге», помимо литературного нарицательного имени, она имеет «бытовое» имя — Маланья Сысоевна, а что еще важнее, здесь характер кокетки, помимо общечеловеческих черт, отмечен вполне конкретными приметами места и времени. Дело в том, что кокетство Маланьи Сысоевны имеет обличье карамзинизма. Снедаемая «чувствительностью» московская барыня желает быть и воображает себя героиней сентиментального ро-

мана. То, что ее воображение никак не согласуется ни с собственным ее образом жизни, ни с тем, что происходит вокруг, ее нимало не волнует. Она довольствуется невинными мечтаниями. И, глядя на несчастных любовников, Ужима упивается «романической» ситуацией и удерживает «бедного» Милона, дабы иметь возможность изображать трогательное сострадание: «Ах, нет, не уходите, не уходите, сударь, останьтесь с нами! После завтрака мы сядем где-нибудь в тени развесистыя ивы, и я спою в утешение вам любимую мою песенку: „Я птичкой быть желаю“» (II, 392).

Или ее разговор с мужем:

Ужима. Бедный Милон... Он мне, право, жалок.

Вспышкин. Ну, ну, ты сама умная голова и знаешь, что в романе без несчастного любовника не бывает. А то кому ж бы было петь жалобные песенки и наполнять леса и долины именем своей любовницы? Эта роль достанется Милону, тем более, что он человек небогатый, а играть ее не дорого стоит.

Ужима. Ну так хорошо, мой ангел, будь воля твоя; только Милона надобно неотменно удержать. Я очень люблю утешать несчастных любовников; мы станем читать с ним вместе элегии, где бы была ночь, луна, звезды и блестящая слеза... Ах! я воображаю, что мы с ним зачувствуемся (II, 396—397).

Ужима — первая на русской сцене пародия на сентименталистов, на карамзинизм. «Пирог» — первая антикарамзинская комедия. Чтобы вполне понять смысл крыловской насмешки над «чувствительностью» как жизненным принципом, выдвинутым Карамзиным, надо вспомнить, хотя бы в самых общих чертах, историю прежних взаимоотношений двух писателей.

В 1791 году Карамзин начинает издавать «Московский журнал». В следующем году Крылов вместе с Клушиным принимается за издание «Зрителя». Между двумя журналистами сразу же возникают неприязненные отношения. Карамзин мог отнести на свой счет многие выпады «Зрителя». В частности, крыловскую издевку над сентиментальными пасторалями в повести «Каиб». Вместо счастливого пастушка, вроде того, что изобразил Карамзин в одном из «Писем русского путешественника», здесь является пастух в образе грязного, оборванного, голодного мужика, едва похожего на человека. В «Санкт-Петербургском Меркурии» Крылов, как уже говорилось, печатает «Похвальную речь Ермалафиду», где высмеивает отношение к литературе, к профессии писателя и Карамзина, и его последователей. Романтическая игра с иллюзией, подменяющей реальность, Крылова не устраивает и раздражает. Карамзинская «чувствительность» представляется ему недостойной забавой.

Не в том дело, что Крылов не осмеливается противоречить действительному положению вещей, противоречить здравому смыслу так, как противоречит Карамзин. Напротив, Крылов на-

строен еще радикальнее. По мнению Крылова, карамзинизм плох именно тем, что предлагаемая им жизненная позиция — только роль, да к тому же такая, которую, как говорит его Вспышкин, «играть не дорого стоит». Крылову близки те же самые стремления, что близки и Карамзину, но Крылов не желает оставить их «мечтаниями», а хочет обратить в поступки; Крылова увлекают те же утопии, что увлекают Карамзина, но Крылов настаивает: надо проекты обратить в действительность или отказаться от них.

В «Московском журнале» Карамзин не раз писал о «Платоновой республике мудрецов», об «Утопии» Томаса Мора, «подобной республике Платоновой», и, называя проекты идеальной организации общества «прекрасными мечтами», соглашался, что такого рода мечты «никогда не могут быть произведены в действо». Последнее обстоятельство не кажется Карамзину очень существенным и не уменьшает его привязанности к утопическим идеалам. В середине 1790-х годов он пишет одному из друзей: «Вы заблаговременно жалуете мне патент на право гражданства в будущей *Утопии*. Я без шутки занимаюсь иногда такими планами и, разгорячив свое воображение, заранее наслаждаюсь совершенством человеческого блаженства» [14]. Карамзин довольствуется тем, что наслаждается воображаемым переустройством мира. Для него республика Платона — именно идеал «для личного употребления», хотя в действительности совершенно недостижимый, но от того не менее привлекательный в глазах мечтателя.

Для Крылова, как и для Карамзина, платоновские идеи остались важны на многие годы. Уже в старости, выучившись древнегреческому языку, Крылов читает в оригинале и принимается переводить «Государство» Платона. Но для Крылова, в отличие от Карамзина, политические идеи существенны в той мере, в какой возможна их реализация. В годы павловского царствования, когда Карамзин упрочил свою литературную славу и положение главы литературного направления, Крылов удалился в изгнание и, погрузившись в неизвестность, занялся реализацией новой позиции — и жизненной, и литературной. Результатом этой работы были, в частности, его маленькие пьесы «Трумф» и «Пирог». Не веря больше в возможность примирить «мечту и существенность» (выражение Карамзина), Крылов в «Пироге» демонстрирует нежелание довольствоваться воображаемым, мнимым их примирением, утешаться собственной «чувствительностью». Комизм крыловских персонажей и ситуаций насквозь полемичен.

«Пирог» был впервые представлен в Петербурге в Большом театре 20 июля 1802 года. Это был момент бурного успеха сентиментальной драмы. За несколько недель до представления «Пирога» — 20 июня — публика с восторгом встретила премьеру известного в летописях русского театра спектакля «Лиза, или Торжество благодарности» по пьесе Н. И. Ильина.

25 января 1804 года «Пирог» был поставлен в Москве в бенефис С. Н. Сандунова.

Имя Крылова опять появляется на театральных афишах. Но одно представление его пьесы от другого отделяют годы. Сам Иван Андреевич с осени 1801 года живет в Риге и служит секретарем при князе Голицыне, которого Александр I назначил туда генерал-губернатором. Когда в конце 1803 года князь Голицын подал в отставку, Крылов также оставил службу. Он много разъезжает, живя то в провинции, то в Москве, то в Петербурге. По словам Плетнева, Иван Андреевич снова увлекся карточной игрой...

Проходили месяцы и годы. Крылов как будто изо всех сил старался уйти от литературы. Однако возвращение в литературу, возвращение к театру оказалось для него неизбежным.

6

В январе 1806 года в журнале князя Шаликова «Московский зритель» были напечатаны две басни Крылова «Дуб и Трость» и «Разборчивая невеста» под общим заголовком «Две басни для С. И. Бкндфвой», то есть для Софьи Ивановны Бенкендорф, дочери московских друзей Крылова. Вероятно, Бенкендорфы, или сам Крылов, показали эти басни И. И. Дмитриеву, а от него они попали к Шаликову. «Я получил сии прекрасные басни от И. И. Д.,— писал издатель журнала в примечании к крыловским басням.— Он отдает им справедливую похвалу и желает, при сообщении их, доставить и другим то удовольствие, которое они принесли ему <...>. Имя любезного поэта обрадует, конечно, и читателей моего журнала, как обрадовало меня» [15]. М. Е. Лобанов передает, что тогда же Дмитриев советовал Крылову писать именно басни. «Это ваш истинный род,— якобы говорил он.— Наконец вы нашли его» [16]. Но Крылов в это время явно полагал, что его истинный род — комедия.

В начале 1806 года Крылов приезжает в Петербург. Некоторое время спустя он передает театральной дирекции рукопись своей новой комедии.

Князь Александр Александрович Шаховской, который в это время заведовал репертуаром русской труппы, прочитал пьесу и немедленно предложил ее к постановке...

Бывший тогда живым средоточием театрального мира Петербурга, Шаховской на несколько лет становится ближайшим приятелем Ивана Андреевича. Все, что в жизни и работе Крылова в это время связано с театром, так или иначе связано и с Шаховским.

Познакомились они, быть может, еще в 1790-х годах, через И. А. Дмитревского. Как некогда Крылову, маститый актер помогал и семнадцатилетнему сержанту Преображенского полка

князю Шаховскому в его первых драматургических опытах. «По его советам», как рассказывал впоследствии Шаховской, была написана маленькая комедия в стихах «Женские шутки», которой юный драматург дебютировал на петербургской сцене в 1795 году. Едва вступив за кулисы, Шаховской, конечно же, услыхал имя Крылова. Он, несомненно, читал «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий», к которым так близко стоял его учитель Дмитревский, знал он и крыловские пьесы, напечатанные в «Российском феатре».

Шаховскому должен был чрезвычайно понравиться крыловский «Пирог». Дело в том, что он сам был завзятым врагом карамзинистов. В 1805 году Шаховской написал комедию «Новый Стерн». Главный герой ее, граф Пронский, изъяснялся цитатами из сочинений сентиментального писателя В. Измайлова. Напав на Измайлова, Шаховской задел и Карамзина. Быть может, именно Шаховской позаботился о том, чтобы следом за его «Новым Стерном», в начале июля 1805 года, был возобновлен крыловский «Пирог» и тем усилена его собственная атака на карамзинистов.

Автор «Модной лавки» становится для Шаховского литературным наставником. Влияние его явственно сказывается на сочинениях молодого драматурга. Крылов, как личность, также, видимо, весьма импонировал Шаховскому. Князь пригласил Крылова поселиться в одном с ним доме, в соседних квартирах, и некоторое время они живут стена о стену в доме Афанасия Гуанаропуло на Исаакиевской площади у Синего моста.

Неуклюжий, некрасивый до уродливости, Шаховской чувствовал себя свободно только в кругу театралов, только в непрестанных хлопотах о своих и чужих пьесах, в ежедневных занятиях с актерами.

Как проводили время у Шаховского его друзья и в числе их Крылов, мы можем довольно точно представить благодаря записям в дневнике С. П. Жихарева, в частности, весьма подробной записи от 9 мая 1807 года [17].

И дружески-почтительный тон Шаховского в отношении Крылова, и энтузиазм, с каким слушатели принимали новую крыловскую басню, и, наконец, даже то, что у Крылова за столом было свое место и что без него не садились пить чай — все указывает на особенное положение Крылова в кругу Шаховского, в петербургском театральном мире.

После возвращения в столицу Ивану Андреевичу понадобилось всего несколько месяцев, быть может несколько недель, чтобы снова стать одной из центральных фигур в тогдашней русской интеллектуальной жизни.

Странное явление: с одной стороны гений, по следам которого уже идти почти некуда; с другой — недвижный ум, шагу не переступающий за свой порог.

П. А. Плетнев. «Жизнь и сочинения И. А. Крылова»

ИРОНИЧЕСКИЙ ТЕАТР

1

Летом 1806 года в петербургском театре начали репетировать новую комедию Крылова «Модная лавка».

Действие пьесы разворачивается в модном магазине, французской лавке. Здесь торгуют и здесь же назначают свидания. Модная лавка — испод дворянского уклада жизни с его роскошью, утонченностью, но также и ущербностью, «повреждением нравов».

Власть моды, дворянское мотовство — тема, которую неустанно обсуждали русские просветители XVIII века. О модных лавках не раз писал и Крылов в «Почте духов» и в статьях «Зрителя». Модный магазин играет существенную роль в сюжете крыловской повести «Ночи». Одна из героинь повести объясняет приятелю, каков тайный промысел модных магазинов: «Если бы модные торговки жили одними уборами, то бы не вывозили так много денег в чужие краи; но главный торг их состоит в том, чтоб украшать не одних женщин, но часто и мужей иных, которые иногда, не подозревая, отпускают своих жен в модные лавки себе за головным убором. При том же эти честные француженки нередко доставляют случай молодым девушкам видеться со своими любовниками и за это берут порядочную пошлину» (I, 304).

В повести «Ночи», как и в комедии «Модная лавка», фигурируют француженка, хозяйка модного магазина, и ее служанка.

И там, и здесь в модной лавке происходит любовное свидание, в обоих случаях присутствует мотив похищений девушки из модного магазина, и, наконец, в комедии, как и в повести, интригу завязывает торговка из модной лавки по имени Маша.

Сопоставление сходных мотивов в повести и в пьесе показывает, однако, что подход Крылова к жизненному материалу радикально изменился. Повесть начала 1790-х годов населена условными, нарочито неправдоподобными персонажами. Сюжет ее движется беспрерывными переодеваниями и подменами, а центральным эпизодом становится сцена маскарада, символизирующего неистинность, несерьезность реальной жизни в противоположность истинности и серьезности авторских представлений о том, какова должна быть эта жизнь. Так же, как и в ранних крыловских пьесах, условная, «театральная» реальность его «Ночей» связана с настоящей действительностью только через суждения автора о ней. Мерой вещей здесь являются именно авторские представления.

В «Модной лавке» тоже действуют персонажи-маски. И зритель того времени сразу же однозначно определял для себя характер каждого действующего лица. Это обыкновение видеть в герое комедии не живого человека, а маску сказалось, например, в отзыве журнала «Лицей» о первой постановке пьесы. «Лестов у него сошел с ума от любви,— пишет рецензент об авторском замысле,— Сумбуров от всего русского,— зато ненавидит все французское — старого покрою муж. Сумбурова злая, скупая, но любящая моды деревенская помещица; Маша плутовка, каковой должно быть девушке в модной лавке <...>. Словом, характеры прекрасные и притом пьеса написана чистым русским языком и весьма нравоучительна» [1]. К этому перечню выведенных на сцену типов надо добавить комических злодеев — мадам Каре, хозяйку модной лавки, и ее приятеля мосье Трише с их ломаным русско-французским говором, а также сентиментальную героиню помещичью дочку Лизу (благодаря Карамзину это имя стало нарицательным: тогда же на петербургской сцене шли мелодрамы «Лиза, или Торжество благодарности» Ильина и «Лиза, или Следствия гордости и обольщения» Федорова).

Помещик Сумбуров, «старого покрою муж», конечно, прежде всего традиционный «комический старик», которому по его «характеру» предписана привязанность к дедовским обычаям и порицание всего чужого. В то же время Сумбуров — наивный, недалекий русский провинциал, «степной» помещик, напуганный новомодными порядками большого города. Жена Сумбурова, «комическая старуха», зла и скупа не только «литературно», не только так, как это могла высказать на своем условном языке комедийная «маска», но во многом именно так, как были злы и скупы тогдашние провинциальные русские барыни. В традиционном «ветреном любовнике» Лестове есть кое-что от реального петербургского фата-гвардейца. А «простак» Антропка — досто-

верно изображенный глуповатый и забитый русский крепостной слуга.

При сравнении «Модной лавки» с ранними крыловскими пьесами обнаруживается различие в работе новичка и опытного мастера, но при этом и разность в самом подходе к литературе молодого Крылова и Крылова зрелого.

Персонажи его пьесы двоятся: они и кукольные фигуры, они и живые люди. При этом двоится, расщепляется на два плана и сюжет пьесы, чего прежде не бывало.

Первый план — «высокая комедия», ряд условных положений и происшествий. В ходе откровенно неправдоподобной интриги героям-любовникам с помощью ловкой служанки удается провести сумасбродных, «сумбурных» стариков и счастливо соединиться. Это традиционный план, которому необходимо принадлежат и многочисленные «нечаянные встречи» действующих лиц, и маскарадный розыгрыш, когда Лестов при содействии «модной торговки» Аннушки разыгрывает перед слугою Антропкой мнимое похищение дочери Сумбурова Лизы, и комический финал с неудачною попыткою госпожи Сумбуровой скрыться от мужа: она оказывается заперта в шкафу, когда полиция является в модную лавку искать контрабанду.

Другой план пьесы — натуральное изображение городской жизни, бытовая версия тех же самых положений и лиц. Традиционная конструкция возводится не в искусственной, но в естественной среде, условный сюжет и его маски погружены в быт. Крылов опять же не пытается «преодолеть» быт литературой. Он только совмещает реальность и схему, чтобы продемонстрировать их несовпадение.

Два плана существуют в пьесе одновременно, и, главное, они равноправны. Пошлая действительность не получает явного перевеса над высокими понятиями о жизни. Но и представление о способности человека согласовать свои идеальные понятия с действительностью (то есть представление о том, что добродетель — нечто совместимое с мировым порядком и, в конце концов, непременно восторжествует) также не подтверждается. А ведь это представление стоит за всею литературой Просвещения, оно определяет и характер классицистской комедии.

Двойственность крыловских персонажей, искривление сюжета в результате привнесения в пьесу черт действительной жизни сразу же увидела современная Крылову критика.

Упомянутый уже рецензент журнала «Лицей», хваля пьесу, замечал: «Модница наказывается, мошенник, приехавший из-за моря, так же; жаль только, что госпожа Каре, торгующая запрещенными товарами, не наказана; жаль, что сводница Маша за выхлопотанное ею свидание Лизы с Лестовым осталась тоже ненаказанною» [2]. Речь идет не столько о торжестве справедливости, сколько о законах драматургии. Непременное наказание порока — одна из примет идеальной, «литературной» действитель-

ности, которую писатель противопоставлял несовершенству, ненормальности окружающей жизни.

Точно также князь Шаховской, печатно назвавший «Модную лавку» одной из лучших русских комедий, в отзыве о пьесе счел нужным сослаться на общее мнение: «Большая часть критиков находит, что характер молодого человека не довольно любезен, чтобы заставить зрителей за него бояться, когда он лишается невесты, и желать ему успеха в предприятиях (к несчастью, всегда безрассудных); словом, они желали бы, чтобы и в самой его ветрености видно было доброе сердце и хороший нрав, которые обнадежили бы их, что Лиза, вышед за него, будет счастлива»[3]. Другими словами, критиков не устраивало отсутствие в пьесе идеального характера. Добродетель не торжествовала, а торжествующий герой не был добродетелен. При этом Шаховской соглашался с теми, кто полагал, что пьеса написана языком излишне грубым и натуральным. «Сии ругательства иногда выходят почти из границ благопристойности, а особливо когда Трише говорит, что мадам Каре (которая стоит на сцене), за свое хорошее поведение гуляла в Париже на селитренный завод»[4].

«Модная лавка» была первой на русской сцене высокой комедией, где «низкая» действительность оставалась непреодоленной, где быт был подан как нечто безусловно серьезное.

В 1806 году Крылов вернулся в словесность и в театр уже без прежних своих просветительских иллюзий. Он продолжал думать, что именно преобразование действительности, а не что-нибудь иное, есть задача писателя. Но был теперь уверен, что свою истинную задачу писатель выполнить не в состоянии. Духовный мир личности и окружающая действительность, как ему представлялось, оказались безнадежно разъединены.

И вот, сочиняя комедию, Крылов по-прежнему пребывал как бы вне литературы и со стороны смотрел на собственное сочинение. Можно сказать, что пьеса была им написана «от третьего лица», то есть раздваивался и автор: Крылов, сохранявший прежнее представление о том, что такое литература, задумывал и хотел написать «правильную» комедию; другой Крылов, разочаровавшийся в возможности реализовать свои представления, точно бы насмехаясь над ним, вносил в пьесу элемент «натуральности», живой и грубой речи, деформировал характеры и сюжет, сообщая пьесе внутреннюю противоречивость. Так же, как «Трумф» и «Пирог», «Модная лавка» была пьесой иронической.

2

На сцене петербургского Большого театра «Модная лавка» впервые была представлена 27 июля 1806 года.

В роли Сумбурова публика увидела Василия Федотовича Рыкалова. По словам одного из игравших в Петербурге французских

актеров, равных ему комиков немного было в целой Европе. Сумбурову играла Христина Петровна Рахманова, отличавшаяся в ролях «комических старух». Как писал Вигель, она была «оригинально забавна» в ролях «сердитых, сварливых старух, какими были тогда в русской провинции все старухи (от бездействия и скуки терзавшие все им подвластное)» [5]. Слугу Сумбуровых Антропку сыграл Александр Ефимович Пономарев. Дмитревский говорил о нем: «Грим необыкновенный, потому что не карикатура, но естественен и отлично понимает свои роли» [6]. Роль модной торговки Маши стала первой большой драматической ролью молодой актрисы Агриппины Белье. Журнал «Любитель словесности» сообщал: «Актеры, представлявшие Сумбурова г. Рыкалов, Лестова г. Каратыгин, Трише г. Жебелев и Антропа г. Пономарев, играли очень хорошо, так же и г-жа Рахманова в роли Сумбуровой. Более же всех понравилась публике г-жа Белье, представлявшая Машу; она вызвана была с рукоплесканиями на сцену» [7].

До того времени Агриппина Белье состояла в балетной труппе и была в числе лучших молодых танцовщиц Петербурга. «Белье отличалась замечательной красотой,— вспоминал балетмейстер А. Глушковский, учившийся в одно время с нею в Театральном училище.— Хотя фамилия ее указывает на французское происхождение, но особенности ее красоты напоминали вполне тип азиатский, она походила скорее на грузинку или черкешенку; притом, она была необыкновенно легка в движениях, грациозна и пламенна, подобна им. Особенно отличалась она в цыганских плясках: когда она плясала на сцене, искры огня, одушевлявшего ее, сообщались и зрителям».

Далее Глушковский рассказывает: «Поставляя на сцену оперу «Илья-Богатырь», «Модную лавку», Иван Андреевич часто посещал кулисы и сцену во время репетиций; в это время он познакомился и сблизился с Белье. Ментор нашего юношества, по-видимому, не был огражден от стрел Амура тою непроницаемостию, которою отличался Ментор Телемака. Иван Андреевич убедил Белье перейти из балетной труппы в драматическую на роли субреток и бойких барышень; и действительно, во многих комедиях она выполняла их очень удачно и даже хорошо; потому что при разучивании ролей руководителем ее был сам Иван Андреевич» [8].

Таким образом, роль Маши актриса проходила под руководством автора «Модной лавки». Зная отношение к Крылову всесильного тогда в театре Шаховского, можно не сомневаться, что Иван Андреевич имел возможность корректировать не одну эту роль, но задавать определенный тон исполнению всех главных ролей.

Сколько можно судить по отзывам современников, внутренним стержнем представления было в данном случае стремление актеров к «натуральности».

Надо сказать, что понятие «естественной» игры в комедии обыкновенно подразумевало в то время соединение бытовой достоверности с традиционными приемами данного амплуа, с условными и постоянно повторяемыми чертами маски. Пропорции, в которых соединялись натуральность и условность, в известных пределах могли варьироваться, но черты маски всегда должны были проступать в рисунке роли достаточно четко. Естественная и совершенная игра вовсе не означала полного правдоподобия.

Русская драматургия начала XIX века резко ограничивала возможности сценического реализма. Примером сугубо условной пьесы, с какими в основном и имели дело актеры, может служить комедия в прозе «Модник» Павла Сумарокова, того самого, что жил в Казацком у Голицына вместе с Крыловым. Пьеса эта была поставлена за несколько месяцев до «Модной лавки». Так же, как и в крыловской комедии, речь здесь идет о вредном влиянии на нравы модных предрассудков, пристрастия ко всему иностранному. Но действие происходит в некоей вымышленной стране; персонажи, хотя и говорят по-русски и даже порою вспоминают народные пословицы, в мыслях и образе жизни имеют мало общего с соотечественниками автора. Имена действующих лиц, хотя не вполне условны, но изысканны. Главного героя зовут Калист, его отца — Евмений, невесту — Олимпиада, отца невесты — Эраст, соперника Калиста — Модест. В основе характеров, речей и поступков действующих лиц — нарочитая определенность, не человеческая, но кукольная. С явной кукольностью персонажей связана откровенная заданность и неестественность всего происходящего. Так, в кульминационной сцене комедии, когда отец невесты созывает гостей к сговору, Калист, признающий только новомодные манеры и презирающий дедовские обычаи, не может не разоблачить себя: он приходит в негодование и бранит невесту и ее родственников. Эраст и Олимпиада, войдя в комнату, слышат, как Калист говорит, что женится только ради тридцати тысяч годового дохода невесты. Тут уж всем становится ясно, что Калист обманщик и мот. Олимпиада выходит замуж за добродетельного Модеста...

Автор «Модника» стремился создать достаточно однозначные характеры и вывести из их столкновений абсолютно ясную мораль. Оттого он так смело схематизирует и так мало заботится о правдоподобии происшествий. Все у него получается наивно и очень прямолинейно. Но тем очевиднее суть общепринятых литературных понятий, литературная норма эпохи.

Играя в «Моднике» одного из стариков-помещиков, такой актер, как Рыкалов, мог оживить схему выразительной пластикой, мог удивить естественностью мимики и жестов. Но эти натуральные детали включены были в общий, всегда условный, всегда декоративный рисунок роли.

В крыловском Сумбурове тот же Рыкалов получил совершенно непривычный драматургический материал. Конечно, характер

Сумбурова, как уже говорилось, также в значительной степени идет от традиционной схемы («сошел с ума <...> от всего русского; зато ненавидит все французское — старого покрою муж»), но, помимо того, в фигуре Сумбурова проступает и непосредственно увиденная натура — живые интонации, конкретные черты русского помещика начала XIX века. И, что еще важнее и еще необычнее для литературы эпохи, черты эти не становятся деталями маски, не поглощаются ею, но, напротив, с нею спорят, существуют отдельно от нее. Как и все другие персонажи «Модной лавки», фигура Сумбурова позволяла актеру идти гораздо далее в подражании натуре, чем это делалось обыкновенно.

Побывав на представлении комедии Крылова, Жихарев писал: «Наконец видел «Модную лавку» и насмеялся досыта. Как эта комедия ни хороша в чтении, но она еще лучше на сцене, потому что разыгрывается отлично. Рыкалов и Рахманова в ролях Сумбурова и Сумбуровой превосходны. Мало того, что они смешат, но вместе заставляют удивляться верности, с какою представляют своих персонажей. Это настоящие провинциалы, но провинциалы совершенно русские, и кто живал в отдаленных губерниях, тому, наверно, удавалось не раз встречать подобные оригиналы. Прочие роли выполнены были также прекрасно... В Бельё видели мы тип магазинной девушки, хорошенькой, ловкой и плутоватой, а о Пономареве, игравшем деревенского слугу Сумбуровых, Антропку,— нечего и говорить: это один из прежних знаменитостей русской сцены. Непостижимо, как мастерски отделал он эту почти ничтожную роль Антропки. Что за физиономия, какая фигура! Какие ухватки! какая походка и какой разговор!» [9]

Фигура простоватого слуги кочевала из комедии в комедию. Смешная походка, смешные ухватки, забавный выговор — черты типовые, принадлежность маски. Положение деревенского увальня и ротозея, попавшего в городскую сутолоку, тоже традиционно. Но в крыловском Антропке, в понятиях и строе его речи открывалось и нечто совсем иное: не только литературный персонаж, но и живое лицо, не просто комедийный слуга, но еще и русский крепостной дворовый человек. Именно двойственность крыловских персонажей была внове, и, быть может, именно комическая странность крыловской пьесы так смешила публику.

В марте 1807 года, получив письмо из Москвы, Жихарев записывает: «Корреспондент мой прибавляет, что вскоре по открытии спектаклей дадут в первый раз «Модную лавку» Крылова, которую публика желает видеть так нетерпеливо, что заранее теперь хлопочет о местах» [10].

В Петербурге пьесу повторяли очень часто. Она была сыграна во дворце на половине императрицы Марии Федоровны. Благодаря успеху «Модной лавки», снова сыграли в 1806 году и «Пирог».

После двенадцатилетнего перерыва о Крылове опять заговорили.

3

Еще до того, как «Модную лавку» впервые показали на сцене Большого театра, пьесу представили на даче у директора театра — директора императорских зрелищ и музыки, как он официально именовался, А. Л. Нарышкина.

Дача его на четырнадцатой версте от города по Петергофской дороге была местом роскошных празднеств и нескончаемых увеселений. Петербуржцам запомнился праздник, данный Нарышкиным в честь императора Александра I летом 1803 года. Тогда в саду нарышкинской дачи на специально устроенных подмостках с декорациями лучшие столичные актеры — русские, французские, немецкие — разыгрывали отрывки из пьес, пели и танцевали. В ближней роще шло представление канатных плясунов, играл оркестр роговой музыки, пел хор цыган и расположились «русские песельники», под пение которых разряженные девки и парни качались на качелях. В раскинутых тут же палатках бесплатно угощали простолюдинов. Вечером перед дачею был сожжен фейерверк: знаменитые театральные живописцы Гонзага и Корсини построили декорацию, изображавшую Везувий и Этну, из кратеров их изливалась огненная лава и вылетали тысячи ракет...

Известный при дворе умением ладить с власть имущими, мотовством и вечными каламбурами, а за кулисами — безалаберностью, самодурством и пристрастием к молоденьким балеринам, Нарышкин окружал себя людьми, любившими и умевшими веселиться. У него собирался литературный кружок особого свойства: компания отборных петербургских острословов. Своими людьми, «домашними» поэтами, по выражению современника, были у Нарышкина князь Шаховской и сочинитель забавных, едких стихов капитан Сергей Марин. Здесь по достоинству могли оценить крыловскую самобытность и безотказную находчивость.

Шутник Марин привязался к Крылову столь же крепко, как и Шаховской. Марин знаменит был не только сатирическими и любовными стихами, ходившими по рукам, но отчаянной храбростью. За Аустерлиц, где был тяжело ранен, Марин получил золотую шпагу; за сражение под Фридландом, где, по словам военного журнала, действовал с особенным мужеством,— Владимирский крест с бантом. Марин, сочинявший удивительно смелую сатиру на Павла I, вместе с тем был причастен к убийству императора. В роковую ночь на 12 марта 1801 года Марин командовал гвардейским караулом перед императорской спальней. И когда по тревоге капитана Пайкера, стоявшего на часах при входе в Михайловский замок, сбежались верные императору гатчинцы, Марин выхватил пистолет и скомандовал: «Ко мне, бывшие гренадеры Екатерины! Если эти мерзавцы двинутся, принимайте их в штыки!» Таким образом солдаты-гатчинцы были остановлены и заговорщикам никто не помешал...

Вероятно, не без влияния крыловского «Трумфа», который вдвойне должен был нравиться врагу Павла, Марин сочинил пародию на княжнинскую «Дидону» под заглавием «Превращенная Дидона». Пьеса разыгрывалась в любительских спектаклях, и есть сведения, что в одном из них роль Энея играл автор, роль Ярба — его ближайший друг князь Федор Голицын (сын крыловского покровителя, который когда-то играл и в первом представлении «Трумфа» на домашнем театре в Казацком), а роль Дидоны — Крылов.

Сохранилась написанная Мариным шуточная эпитафия Крылову, а также несколько шутливых стихотворных обращений к нему. В одном из таких посланий речь идет о посещении какого-то министра:

И пустимся с тобой под министерский кров.
Увидим много там для басен и стихов
С алмазом петухов,
Поющих сов,
С потертой шеей псов,
Смирившихся котов,
Лисиц подле садов.
Под львиной кожею мы встретим там ослов [11].

По свидетельству современника, Крылов в это время был вхож в дом министра просвещения графа А. К. Разумовского и неловкая реплика министра в разговоре с поэтом послужила для Крылова поводом к написанию басни «Осел и Соловей».

К середине 1800-х годов Иван Андреевич приобрел множество знакомств в кругу петербургской знати. Его начинают принимать и во дворце, на половине императрицы Марии Федоровны. При таких обширных связях, при таких высоких покровителях Крылов мог думать о чинах, о карьере. Но он об этом не думает. Вернувшись в 1806 году в столицу, Иван Андреевич почти три года остается без службы и только осенью 1808 года поступает в Монетный департамент под начало своего приятеля А. Н. Оленина. Вскоре, однако, он опять выходит в отставку.

В кругу вельмож и царедворцев титулярный советник Крылов никогда не выказывает ни малейшего смущения. Он всегда почтителен, обычно даже преувеличенно почтителен, но в то же время всегда шутлив и насмешлив. И оттого почтительность его оказывается не совсем всерьез, она тоже таит насмешку.

4

Отправляясь в действующую армию весной 1807 года, Марин писал А. Н. Оленину: «Поклонитесь барыне и всему вашему семейству — Озерову, Капнисту, Крылову, Шаховскому. Напомните, что есть-де один бедный поэт,

которого судьбы перемены
Заставили забыть источник Иппокрены,
Не лиру в руки брать, но саблю и ружье —
Не перышки чинить, но чистить лишь копье»[12].

Это письмо Марина точно определяет круг людей, с которыми в середине 1800-х годов очень часто и запросто, по-домашнему, сходился Крылов.

Собственно, ни с Капнистом, ни с Озеровым Крылов никогда не был в особенно тесных дружеских отношениях. Близость их в это время зависит от того, что все они состояли членами одного «семейства», одного приятельского кружка, главою которого был адресат маринского письма — Оленин.

Алексей Николаевич Оленин с десятилетнего возраста воспитывался у княгини Е. Р. Дашковой, с которой находился в родстве. Семнадцати лет он был отправлен за границу для продолжения образования. Учился в Страсбургском университете, в артиллерийском училище в Дрездене. В Германии Оленин стал поклонником Винкельмана и Гердера, увлекся археологией и пристрастился к изучению древности, сперва античной, а затем и отечественной. Греческое искусство на всю жизнь осталось его кумиром. Здесь он находил не только образцы для подражания, но указание на некие извечные законы, кои должен уважать образованный вкус.

В 1785 году, вернувшись из-за границы, Оленин представил в Российскую академию работу, посвященную «толкованию многих русских старинных речений» — терминов, относящихся к военному делу. По предложению президента Е. Р. Дашковой, Оленин тогда же был избран членом Академии. Будучи дилетантом-археологом и дилетантом-литератором, молодой артиллерийский офицер становится еще и дилетантом-художником: учится рисовать и гравировать на меди. В начале 1790-х годов Оленин принят в доме Г. Р. Державина. Здесь встречается он с теми, кто потом войдет в его кружок: с Капнистом, Озеровым, Крыловым. Молодой Оленин — один из самых ревностных приверженцев державинской поэзии. Он прилежно иллюстрирует сочинения поэта. Когда в 1794 году Державин готовил рукописный сборник стихов для поднесения императрице, Оленин снабдил рукопись многочисленными рисунками.

Необыкновенное разнообразие способностей, познаний и интересов доставили Оленину связи не только с людьми талантливыми и учеными, но и с людьми сановными и влиятельными. Начав быстро продвигаться по службе еще в екатерининское время, Оленин при Павле становится обер-прокурором Сената, а в начале александровского царствования — членом и секретарем Государственного совета. Затем ему препоручаются должности президента Академии художеств и директора императорской Публичной библиотеки. . .

В одном из старинных альбомов, хранящихся в Историческом музее в Москве, среди множества работ знаменитых рисовальщиков и архитекторов начала XIX века есть лист портретных набросков, сделанных Кипренским. У левого края листа — изображение П. А. Кикина, любителя искусств, одного из основателей Общества поощрения художников в Петербурге, приятеля Оленина. Вверху — портреты Екатерины Семеновой и Алексея Яковлева — премьеров столичного театра. Справа нарисован молодой скульптор Степан Пименов. И наконец, в центре листа, много крупнее, чем все остальные,— Иван Андреевич Крылов.

Все, кого изобразил здесь художник, так же, как и Кипренский, бывали частыми гостями дома Оленина. Можно смело предположить, что любителя художеств, скульптора, двух актеров и писателя Кипренский запечатлел именно на вечере у Оленина. Это могло быть и в Приютине, на мызе Оленина, в шестнадцати верстах от Петербурга. О том, что Кипренский появлялся с карандашом и альбомом и в Приютине, свидетельствует Батюшков в стихотворении «Послание А. И. Тургеневу» [13].

Кипренский рисовал Крылова несколько раз. На том рисунке, о котором идет речь, поэт изображен с листом бумаги в руках. Быть может, он читает у Олениных новую комедию (басни Крылов читал обычно наизусть)...

В гостиной Оленина, в его обширном доме на Фонтанке у Обуховского моста, и летом в Приютине бывали министры и сенаторы, генералы и дипломаты, но также поэты и художники, музыканты и актеры. Оленин как бы соединял собою эти два отдельных мира.

Талант распорядителя, делового человека, который позволил Оленину достигнуть высоких чинов и почестей, помог ему и в том, что было, несомненно, главным для него — в стремлении превратить свой дом в «приют прекрасных душ». В начале XIX века, когда круг создателей искусства и даже круг ценителей искусства был еще чрезвычайно узок, литературный и художественный салон оказывался средоточием тогдашней русской культурной жизни. Здесь читали и демонстрировали только что завершенные произведения, тут же произносили приговор, спорили, определяли критерии и понятия. У Оленина не просто делились новостями и обменивались мнениями. Здесь формировался определенный художественный вкус, некий новый стиль, который можно условно наименовать «романтизированным классицизмом». Самыми яркими именами этого направления были Озеров, Батюшков, Гнедич, Екатерина Семенова. Внешним образом к ним был близок Крылов. По существу, однако, он стоял вне направлений, не желал принимать всерьез никаких литературных принципов, кроме принципа иронии.

Сближаясь с людьми искусства, Оленин умел руководить ими, подсказывать, предостерегать, наконец, умел воодушевлять. Характеризуя Оленина, Вигель говорит: «Его чрезмерно сокра-

щенная особа была отменно мила, в маленьком живчике можно было найти тонкий ум, веселый нрав и доброе сердце» [14]. Но помимо всех этих качеств, которыми обладали и некоторые другие его современники, в Оленине жила редкая страсть к высокому искусству, искреннее уважение и привязанность к его творцам.

Естественным соединением всех многообразных увлечений Оленина был театр. Это касалось и поэзии, и живописи, и музыки, и пластики, и археологии. В занятиях делами сцены он находил приложение всем своим способностям, в том числе и административным, умению направлять чужие дарования.

Еще в павловское время Оленин стоял близко к театру. Тут, быть может, сыграла роль его дружба с поэтом В. В. Капнистом: после того, как Павел I запретил знаменитую комедию Капниста «Ябеда», поэт неожиданно был назначен заведовать репертуаром русской труппы императорского театра. В 1802 году Оленина приглашают в члены репертуарного комитета. Здесь он заседает вместе с Шаховским, Дмитревским и несколькими сановными театралами. Рассказывая о заседании репертуарного комитета в 1804 году — по поводу трагедии Озерова «Эдип в Афинах»,— Жихарев среди членов комитета называет и Крылова.

На несколько лет забота о постановках на сцене трагедий Озерова становится едва ли не главной заботой Оленина. В его доме Шаховской репетирует с Е. Семеновой, А. Яковлевым, Я. Шушериным сцены из «Эдипа». Вместе обсуждают стиль декламации и рисунок мизансцен. Оленин сам набрасывает эскизы костюмов и декораций. Он поясняет актерам и художникам все, что касается подробностей быта древних греков, их одежды, вооружения, их обычаев и верований. Оленин заботится об исторической достоверности, но еще более о том, чтобы приемы игры, костюмы, декорации, музыка к спектаклю — все было выдержано в едином стиле: простом, но возвышенном, трогательном, но строгом.

Необыкновенный успех «Эдипа в Афинах» стал успехом не только автора и актеров, но и их помощника и руководителя Оленина. Сюжет следующей своей пьесы — «Фингал» — Озеров получил от Оленина. И при постановке этой трагедии Оленин снова наблюдал за репетициями, рисовал эскизы декораций и костюмов, наставлял, объяснял, рассказывал. . .

Главенство Озерова в кружке Оленина было поставлено под сомнение с появлением Крылова. В дальнейшем культ Крылова сделался отличительной чертой оленинского салона. Но это будет позже. А покуда в представлении членов оленинского литературного содружества амплуа распределяются следующим образом: Озеров — первый русский трагик, Крылов — первый русский комедиограф.

Сколь много значили для Оленина и его друзей литературные суждения Крылова, ясно из нескольких беглых упоминаний в переписке Озерова и Оленина. Посылая из деревни Алексею Нико-

лаевичу свою новую трагедию «Поликсена», Озеров просил его, чтобы он вместе с Крыловым и Шаховским выправил в пьесе все то, что покажется им неудачным. «По данной Вами доверенности началось дело чтением Поликсены в моем доме при Шаховском и Крылове,— пишет в ответ Оленин.— Шаховской кричал и горячился во всем токмо, что относилось до роли Кассандры <...>, а И. А. Крылов, по обыкновению своему, ни да, ни нет не говорил» [15]. Просьба Озерова — свидетельство безусловного доверия к вкусу Крылова. Что же касается крыловского обыкновения высказываться только косвенно, всегда уходить от прямых ответов, а часто попросту отмалчиваться, то благодаря ему Крылов, позволяя прочим членам кружка считать его своим единомышленником, всегда оставался сам по себе.

Он точно так же позволял Оленину заботиться о своих литературных делах, снисходительно смотрел на то, как Оленин устраивает его житейские дела. Но при этом был в большей мере именно наблюдателем, чем участником происходящего. Оленин всегда будет по-родственному его опекать, думать о его спокойствии и здоровье. Став директором императорской Публичной библиотеки, возьмет туда на службу Крылова на должность помощника библиотекаря. Тогда же Оленин выхлопочет пенсию Крылову. Потом будет хлопотать о наградах для него.

Оленины опекали Крылова, ходили за ним, когда тому случилось тяжело заболеть. Зазывали его летом в свое Приютино.

Прими, мой добрый Меценат,
Дар благодарности моей и уваженья.
Хоть в наш блестящий век, я слышал, говорят,
Что благодарность есть лишь чувство униженья;
Хоть, может быть, иным я странен покажусь,
Но благодарным быть никак я не стыжусь
И в простоте сердечной
Готов всегда и всем сказать, что, на меня
Щедрот монарших луч склоня,
Ленивой музы и беспечной
Моей ты крылья подвязал.
И, может, без тебя б мой слабый дар завял
Безвестен, без плода, без цвета,
И я бы умер весь для света (III, 314).

Так писал Крылов Оленину. Но эта благодарность при всей искренности отражала лишь одну сторону крыловского отношения к вельможе-покровителю. Да, Крылову нужен был кружок Оленина, пропагандировавший его поэзию, заботившийся о его славе. Но вместе с тем «меценат» нужен был поэту еще и постольку, поскольку именно в роли «благодетельствуемого» он мог иронически утверждать свою независимость.

Крылов написал о меценатстве Оленина не только приведенное стихотворение, но и басню «Соловьи». Речь здесь идет о пти-

целове и о Соловье, который своими песнями думал заслужить свободу.

Но что же вышло наконец?
Он только отягчил свою тем злую долю.
Кто худо пел, для тех давно
Хозяин отворил и клетки и окно
И распустил их всех на волю;
А мой бедняжка Соловей,
Чем пел приятней и нежней,
Тем стерегли его плотней (III, 163).

Возле этих строк В. А. Оленина пометила: «Для батюшки А. Н. Оленина» [16]. Разумеется, Алексей Николаевич вполне понимал, что Крылов лишь позволяет ему меценатствовать, воспринимая при этом всякое покровительство как несвободу, как желание засадить певца в клетку. Однако постоянное присутствие в его салоне такого человека, как Крылов, было для Оленина столь драгоценным, что ради него он готов был сносить многое, даже крыловскую почтительную насмешливость.

5

В отношениях Крылова к театру, помимо его драматургии, его роли наставника актеров, участия в делах репертуарного комитета, была и еще одна сторона: Крылов оказался связан с театром как издатель.

Прежде чем говорить об этом, обратимся к дневнику Жихарева. 5 марта 1807 года он записывает: «Я искал типографии, в которой мог бы напечатать своих «Бардов». Кобяков рекомендовал мне типографию театральную, куда мы вместе с ним и отправились. Содержатель ее — не кто другой, как Василий Федотович Рыкалов, и я чрезвычайно обрадовался случаю с ним познакомиться. Знаменитый актер довольно большого роста, тучен, лицо круглое, глаза большие, на выкате, физиономия подвижная и умная. Договорившись в цене за набор, печать и бумагу, я отдал ему свой манускрипт и просил поручить корректуру хорошему корректору. «Вот этим я уже не могу служить вам,— сказал мне Василий Федотович,— корректор у меня для первых оттисков есть, но хорошим его назвать не могу: последнюю корректуру потрудитесь держать сами; хорошие корректоры у нас в Петербурге — редкость» <...>. Рыкалов сказывал, что на сцене репетируют несколько новых комедий, в которых для него есть очень хорошие роли; между прочим «Полубарские затеи» князя Шаховского и еще комедию Павла Сумарокова „Деревенский в столице“» [17].

В. Ф. Рыкалов содержал Театральную типографию не один, его компаньонами были Оленин и Крылов. Сохранился любопытный

документ — ответ Оленина на запрос дирекции императорских театров относительно участия его в содержании театральной типографии. Письмо послано в марте 1811 года. «В содержании театральной типографии действительно находятся три соучастника,— свидетельствует Оленин,— из которых по мере положенного капитала считаюсь я первым, затем следует г. титулярный советник Крылов и придворный актер Рыкалов» [18].

Между тем Крылов был старейшим и в некотором роде главным участником в деле: типографская компания, о которой идет речь,— это не что иное, как все та же типография «Крылов с товарищи», основанная Иваном Андреевичем вместе с Дмитревским, Плавильщиковым и Клушиным в 1791 году.

Еще в 1793 году, когда Петр Плавильщиков перешел в московский театр, его место в типографском товариществе занял его брат Василий Алексеевич. Видимо, со времени отъезда из столицы Крылова и Клушина он и занимался ведением всех дел. Плавильщиков открыл в столице книжную лавку и стал известным книгопродавцем. Когда в 1796 году Екатерина распорядилась о закрытии всех частных типографий, Плавильщиков заключил договор с петербургским Губернским правлением, нуждавшимся в услугах типографщика, и товарищество получило наименование типографии Губернского правления; таким образом предприятие уцелело. Плавильщиков заключает затем договор и с дирекцией императорских театров, для которой печатает афиши и театральные билеты. В павловское время типография выпустила несколько книг и среди них пьесу П. А. Плавильщикова «Сговор Кутейкина» (1799), пьесы А. И. Клушина «Услужливый» (1800) и «Худо быть близоруким» (1801), пьесу Крылова и Клушина «Американцы» (1800).

В некоторых документах этого времени содержателем типографии Губернского правления именуется И. А. Дмитревский. Видимо, Иван Афанасьевич оставался членом товарищества до начала XIX века. Судя по всему, оставался им и Крылов.

С 1803 года бывшая типография «Крылов с товарищи» именуется Театральной, или Типографией императорских театров. В 1807 году В. А. Плавильщиков вышел из товарищества и открыл собственную типографию. Содержателем Театральной типографии с этого времени несколько лет числится приятель Оленина, библиотекарь Публичной библиотеки А. И. Ермолаев. Но фактически во главе товарищества становится «придворный» актер В. Ф. Рыкалов.

После его смерти в 1815 году контракт на содержание типографии заключил с театральной дирекцией А. Ф. Похорский. Но по-прежнему в делах типографии непосредственное участие принимал Крылов. Об этом свидетельствует, между прочим, его письмо в Санкт-Петербургскую городскую полицию от 12 мая 1815 года: «На извещение от Санктпетербургской полиции по случаю требования императорского театра о взыскании с господина

тайного советника и кавалера Оленина и меня по расчетам недоимки за содержание типографии императорского театра сим имею честь донести, что его превосходительство г. Оленин отнесется по сему в оную дирекцию с окончательным расчетом»[19]. Видимо, деятельность типографии «Крылов с товарищи» продолжалась до 1827 года, когда наименование «Театральной» перешло к типографии Плюшара.

Подсчитано, что за время с 1803 по 1827 год Театральная типография выпустила не менее 205 изданий в 251 томе. Две трети из них были пьесы. Среди авторов и переводчиков пьес немало писателей, лично связанных с Крыловым, близких кружку Оленина. В 1805 году напечатаны две комедии А. Бухарского, участвовавшего когда-то в крыловских журналах. В 1807 году — «Фингал» и «Дмитрий Донской» Озерова. Издание озеровских трагедий было особой заботой Оленина: он сам сочинял и набрасывал эскизы для иллюстраций и виньеток, сам выбирал художников, которые исполняли рисунки и гравюры. В Театральной типографии изданы семнадцать комедий и опер Шаховского, пять комедий Загоскина. Здесь же были отпечатаны переведенные Гнедичем «Король Лир» Шекспира и «Танкред» Вольтера. Марка Театральной типографии стоит на издании комической оперы «Русалка» и на двадцати четырех балетных либретто, сочиненных балетмейстерами Дидло и Валберхом. Здесь же были отпечатаны пьесы Крылова «Модная лавка», «Илья-богатырь» и «Урок дочкам» — и первые издания в 1807 году, и вторые — в 1816. Здесь же увидели свет и первые книги крыловских басен.

6

Трагедия Озерова «Димитрий Донской» была, вероятно, главным театральным событием в Петербурге осенью 1806 года. Побывав на репетиции, Жихарев записал: «Оттого ли, что стихи в трагедии мастерски приноровлены к настоящим политическим обстоятельствам или мы все вообще теперь еще глубже проникнуты чувством любви к государю и отечеству, только действие, производимое трагедиею на душу, невообразимо. Стоя у кулисы <...> я плакал, как ребенок, да и не я один»[20].

Главным событием озеровская трагедия была и для кружка Оленина. Едва окончив пьесу, Озеров прочел ее у Алексея Николаевича. Здесь ее, должно быть, слышал и Крылов.

Автор «Модной лавки» в это время пишет волшебную оперу «Илья-богатырь». Осень 1806 года — разгар войны с Наполеоном. Оба драматурга, приноравливая свои сочинения к тогдашним «политическим обстоятельствам», избирают материалом для своих пьес русскую героическую старину. У Озерова это XIV век, у Крылова — былинные времена киевской Руси. В обеих пьесах речь идет о борьбе русских с иноземцами (в одном случае это

татары, в другом — печенеги). В пьесах Озерова и Крылова есть некоторые сюжетные параллели: сцена приема вражеских послов русским князем, сцена битвы и ожидание исхода битвы тоскующей возлюбленной князя... Но Озеров писал сентиментальную трагедию, Крылов — феерическую оперу.

В первом отзыве на постановку оперы, помещенном в журнале «Лицей», говорилось: «Илья Богатырь и Соловей Разбойник прежде известны были только из повести в лицах, выгравированной на нескольких листочках прародительским шрифтом, которую можно было достать в толкучих рядах и везде. Потом одному из наших стихотворцев угодно было подвиги Ильи Богатыря поведать языком богов. Теперь Илья Богатырь и Соловей Разбойник ходят по театру и совершают свои дела в глазах всего православного мира» [21].

Действительно, сюжет оперы отчасти основан на лубочной «Истории о славном и храбром богатыре Илье Муромце и о Соловье-разбойнике». Эпизоды, взятые из этой истории, соединены с традиционными мотивами: рассказом о разлученных влюбленных и столь же привычными для тогдашнего зрителя похождениями забавного плута-слуги. Ново в крыловской опере отношение автора к избранному сюжету: несущественные для его развития комические эпизоды становятся ведущими, основными в опере, заслоняя собой эпизоды героические. «Высокие» мотивы на фоне общей буффонады явственно обнаруживают оперную несерьезность.

Непосредственным предшественником Крылова в сочинении волшебной оперы на материале русской былинной древности был Державин. В 1804 году он написал оперу «Добрыня». Как и в крыловском «Илье-богатыре», здесь повествуется о нападении кочевников на русское княжество, фигурируют и отважный герой, разлученный с возлюбленной, и трусливый слуга героя — комический персонаж, и добрая фея, и злые чудища. Но, несмотря на всю невероятность изображаемых происшествий, Державин вполне серьезно смотрит на сочиненный им условный оперный мир. Объясняя свой взгляд на оперу, поэт писал: «Опера есть «образчик» или тень того удовольствия, которое ни оку не видится, ни слуху не слышится, ни на сердце не восходит, по крайней мере простолюдину <...>. Словом, видишь перед собою волшебный очаровательный мир, в котором взор объемлется блеском, слух — гармонией, ум — непонятностию, и всю сию чудесность видишь искусством сотворенную, а притом в уменьшенном виде, и человек познает тут все свое величие и владычество над вселенной. Подлинно, после великолепной оперы находишься в некоем сладком упоении, как бы после приятного сна, забываешь всякую неприятность в жизни» [22]. Вот этого упоения силой собственного воображения, почтения к поэтическим грезам нет у Крылова.

Помимо «высокой», или, как тогда говорили, «важной» оперы,

в начале XIX века очень популярна была иная ее разновидность, происходившая от балаганной феерии.

Плетнев в биографии Крылова писал: «Всего труднее разгадать, чем соблазнился Крылов при сочинении волшебной оперы своей «Илья Богатырь», явившейся <...> в 1807 году в печати и на театре. Из современных ей и однородных с нею опер публику восхищала «Русалка», Краснопольским переведенная с немецкого. Крылову показалось, что пьеса, основанная на отечественном предании, еще большее произведет действие» [23]. С 1803 по 1808 год на сцене было поставлено четыре части знаменитой «Русалки». Первые две ее части — переделка оперы немецкого композитора Кауэра, шедшей в конце XVIII века на сцене одного из венских театров. Это развлекательное представление, где сказочный любовный сюжет соединялся с феерическим зрелищем — бесконечными превращениями, фейерверками, полетами по воздуху и фарсовыми интермедиями, разыгранными комическими героями.

Успех «Русалки» был огромен и породил моду на волшебные оперы. По поводу одной из них Жихарев рассказывает 12 мая 1807 года: «Наконец я увидел оперу «Князь-невидимка», о которой мне прожужжали уши <...>. Надобно признаться, что это ужасная галиматья, перед которою «Русалка» ничего не значит; зато великолепие декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов и внезапность переодеваний — изумительны <...>. В первый раз в жизни удалось мне видеть такой диковинный, богатый спектакль, в котором чего хочешь, того и просишь. Декорации большею частью кисти Корсини и Гонзаго. Это — настоящие чародеи; машинист не отстал от них и удивляет своим искусством: то видите вы слона, который ходит по сцене, как живой, поворачивает глазами и действует хоботом; то Личарда — Воробьев, не двигаясь с места, двенадцать раз сряду превращается в разные виды; то у Цымбалды вырастает сажен в десять рука, и все это делается так быстро и натурально, что не успеешь глазом мигнуть, как превращение и совершилось. Говори, что хочешь, и, пожалуй, называй все это глупостью и балаганными штуками, однако ж изредка взглянуть на эти штуки весело, когда они делаются отчетливо и особенно, когда находятся в соединении с такою прелестною живописью и очаровательною музыкою, сверх того оживляются игрою таких талантов, каковы Воробьев, Самойловы и Пономарев <...>. Говорят, что декорации, костюмы и машины, приготовляемые теперь для оперы Крылова «Илья Богатырь», несравненно великолепнее всех тех, которые удивляют нас в «Русалках» и „Князе-невидимке“» [24].

Опера Крылова в первый раз была представлена 31 декабря 1806 года. Илью-богатыря играл А. Яковлев, князя Владисила — В. Самойлов, боярина Седыря — А. Пономарев, шута Таропа — Я. Воробьев. Эскизы декораций и костюмов писал Гонзага. Что касается театральных эффектов, то о них можно получить неко-

торое представление из журнальных отзывов о спектакле и документов. Афиша одного позднейшего представления, между прочим, сообщает: «„Илья-богатырь“, волшебная опера с хорами, балетами, машинами, превращениями и великолепным спектаклем <...>. Машины устроены машинистом Шрейдером; как-то: полет Лены из чащи; раздвигающийся куст; водопад, низвергающийся с гор; дуб, который ломает Илья-богатырь; гнездо Соловья-Разбойника, расположенное на дубах; чудовище, опускающееся сверху и обхватывающее всех действующих; полет дракона, на коем Зломека сражается с Добрадой, вылетающей на облаке» [25].

Однако, обилие оперных чудес в крыловском «Илье-богатыре» само по себе еще не определяет характера драматургии. Державинский «Добрыня» (опера не была представлена на сцене) предполагал использование тех же самых театральных машин, что были в распоряжении постановщиков «Ильи». И там есть превращения, полеты, драконы и прочее. Стиль волшебной героической оперы определялся прежде всего мерой серьезности автора в его отношении к оперным чудесам и подвигам оперных героев.

Стиль крыловского «Ильи-богатыря» сопоставим со стилем не только «Русалки», но и «перелицованной» оперы, которая в 1809 году была представлена в Петрозаводске под названием «Олонецкая русалка». В доносе на устроителей спектакля один из местных чиновников рассказывал: «Источник новой пиэсы есть испорченный, т. е. «Энеида», вывороченная наизнанку»; форма ее оперная <...> всем лицам сообщено постыдное пристрастие к пьянству, праздности и беспечности <...>. Язык у всех лиц шутовской, выражения самые площадные; ухватки дурацкие и низкие <...>. Министры карфагенские беседуют не о делах государственных, но друг перед другом превозносятся своею сонливостью и выражаются самыми подлыми речами, как они спокойно почивают при воплях окружающих их страждущих. Не есть ли это самая колкая критика на министерство?» [26] «Олонецкая русалка» была, видимо, сочинена под влиянием поэмы Осипова и, быть может, «Трумфа» и «Перелицованной Дидоны».

В «Илье-богатыре» Крылов осмеливается на резкое снижение «важной» оперы. Для него, как уже говорилось, оперное чудо — всего лишь забавный трюк, а оперный подвиг — не более чем размахивание бутафорским мечом. Главным действующим лицом становится шут, фарсовая линия занимает место героической. Фигура шута Таропа оказывается в центре представления. Илья Муромец выходит в семи явлениях оперы, а шут Тароп — в восемнадцати. Фигура шута выдвинута на первый план всем построением сюжета. Именно поступки Таропа направляют ход событий (мотивировано это тем, что из-за страшного заклятия злой волшебницы ни Илья-богатырь, ни князь Владисил не могут совершить своих подвигов без помощи шута).

В отличие от «благородных» героев пьесы, подчеркнуто условных, картонных, Тароп не только традиционная маска глупца

и труса, на которого сыплются пинки и колотушки, который должен смешить публику шуточками и промахами. Помимо черт традиционных, в фигуре Таропа есть и черты живые, в нем много от русского простолюдина крыловского времени, от «натурального» мужика. Возведение шута в ранг героя и придание ему не грубобуффонных, а простонародных черт «низкой натуры» сообщают Таропу сходство с персонажами «Трумфа». Травестийное начало явственно обнаруживается в кульминационной сцене искушения Таропа. Попавший в преисподнюю шут оказывается там в роли хана Кутанминарского. Волшебница Зломека пытается соблазнить Таропа богатством, властью, любовью наложниц, но шут остается тверд. Тогда волшебница предлагает последний искус: «Неумолимый герой, я должна тебе повиноваться,— внесите ключ; — но укрепи хотя силы свои пищею и вином, а потом уже я тебе вручу сей пагубный ключ, который меня с тобой разлучает». Устоявший против всех соблазнов Тароп оказывается не в силах пренебречь сытным обедом. Шут обращается к одному из окружающих его бояр: «Седырь, пообедать вить греха нет?» Боярин отвечает: «Величайшие герои обедывали, государь!» (II, 534).

Так же, как у персонажей «Трумфа», все действия и мысли Таропа непосредственно соотнесены с его желудком. Когда князь Владисил зовет шута в поход и восклицает: «Ступай за мною — слава тебя ожидает!» — шут отвечает: «Государь! не можно ль упросить Зломеку, чтоб меня избавить от славы: я чувствую, что она совсем не по моему желудку» (II, 504). Идя на подвиги, Тароп говорит: «Чтоб черт взял эти волшебные походы! хоть бы дали в дорогу пирогов напечь» (II, 504). По ходу действия Таропу и князю Владисилу надлежит броситься в пропасть, откуда дышит адское пламя. Князь кидается первым. Тароп прыгать не хочет. «Неужли там князя-то одного на жаркое мало?» — рассуждает он (II, 523). Когда Таропу — хану Кутанминарскому — верховный визирь подает доклад о государственных делах и спрашивает его повелений, Тароп отвечает: «Мое ханское величество повелит, чтоб у всех моих подданных был хороший стол и хорошие вина» (II, 539).

Откровенно травестийный вид имеет та сцена оперы, где очарованные злой волшебницей черниговские богатыри пытаются и не могут поднять огромную чашу с вином. Хор богатырей поет:

Государь, невмочь,
Не под силу это нашу;
Прикажи взять прочь,
Прикажи принять ты чашу.
Не вино в ней пить,
Лучше в ней варить
На артель в походе кашу (II, 501).

В «Илье-богатыре» Крылов несколько раз дословно повторяет, цитирует невольно, может быть, реплики героев «Трумфа». Так, когда Тароп требует напечь в поход пирогов, он лишь вторит царю Вакуле, приказавшему, когда войско его собиралось воевать с Трумфом:

...Чтоб пекли скорей к походу пироги (II, 342).

Первая строка монолога Чернавки (первая строка «Трумфа»), обращенного к тоскующей Подщипе, звучит так:

Престанете ль, княжна, крушиться столько вы (II, 341).

Наперсница героини «Ильи-богатыря» в сходной ситуации восклицает: «Перестань столько крушиться, княжна!» (II, 552). Когда войско Вакулы одерживает победу над солдатами Трумфа, царь, «вбегая», кричит: «Ура! ребятушки! а наша, слышь, взяла!» (II, 372). И подобным же образом в финале оперы, когда войска князя Владисила побеждают печенегов, Тароп, «вбегая», кричит: «Ура, ура! наша взяла!» (II, 552).

Можно предположить, что, сочиняя «Илью-богатыря», Крылов, помимо прочего, имел в виду проложить дорогу на сцену для «Трумфа». Вскоре после премьеры «Ильи-богатыря» он пытается напечатать шуто-трагедию и отдает ее в цензуру. Издавна существовало ложное мнение, будто под именем Трумфа Крылов вывел Наполеона. Быть может, Крылов сам позаботился о распространении этой версии — в 1807 году к антинаполеоновской пьесе цензура могла отнестись либеральнее. Но цензор Тимковский вернул шуто-трагедию автору «для переделок». Напечатать «Трумфа» не удалось.

«Илья-богатырь» в течение нескольких десятилетий оставался в числе самых «репертуарных» опер русской сцены.

Нередко говорят о сходстве отдельных эпизодов и мотивов крыловской оперы и поэмы Пушкина «Руслан и Людмила». Несомненно, театральные впечатления определенным образом преломились в сознании поэта, сочинявшего сказочную поэму. В «Руслане и Людмиле» и в самом деле воспроизведен некий оперный мир с превращениями, полетами по воздуху и фантастическими декорациями. Похищение невесты-княжны «безвестной силой», встреча князя с невестой в заколдованном саду, попытка обольщения богатыря чарами красавицы, борьба добрых и злых волшебников, от исхода которой зависит судьба героев, поиски волшебного меча — мотивы, сближающие поэму Пушкина и волшебную оперу Крылова. Еще существеннее, что взгляд обоих поэтов на изображаемые происшествия был в значительной мере сходен: и тот, и другой иронически сталкивают сказку и реальность. Быть может, именно ироническая естественность, заземленность образов и интонаций пушкинской поэмы понравилась Крылову. Известно, что он одобрил поэму, и его одобрение означало успех «Руслана и Людмилы» в оленинском кружке. В первый раз поэма Пушкина была издана Гнедичем при содействии

Оленина, который сам рисовал эскиз иллюстрации на фронтисписе, позаботился об исполнении и гравировании рисунка и поставил на листе свою монограмму. В ответ на критические разборы пушкинской поэмы в журналах Крылов напечатал в «Сыне отечества» эпиграмму, правда без подписи:

Напрасно говорят, что критика легка.
Я критику читал Руслана и Людмилы.
Хоть у меня довольно силы,
Но для меня она ужасно как тяжка! (III, 311).

Но при известной близости стиль пушкинской поэмы и крыловской оперы далеко не один и тот же. Различие определяется прежде всего существенным несходством романтической иронии Пушкина и иронии Крылова — скептической, безотрадной.

7

В следующей крыловской пьесе — комедии в одном действии «Урок дочкам» автор возвращается к той неявно-иронической манере, в которой были написаны «Пирог» и «Модная лавка».

Что касается сюжета комедии «Урок дочкам», он имеет много общего с сюжетом мольеровских «Смешных жеманниц». Героини Мольера — провинциалки, приехавшие в Париж. Начитавшись галантных романов, девицы мечтают об изысканных кавалерах, изящном обхождении, романтических приключениях. Женихи «жеманниц», обиженные их холодностью, решают наказать капризниц. Под видом галантных кавалеров они посылают к ним своих слуг. Развязные «маркиз» и «виконт» с их лакейским любезничаньем и кривлянием оказываются предпочтены своим хозяевам. Но тут являются женихи. Обман раскрыт, «жеманницы» выставлены на посмешище... У Крылова дочери помещика Велькарова, Лукерья и Фекла, тоже кокетки и модницы. Хотя их жизненные правила взяты не из романов, они — результат ложного просвещения: «модного воспитания» под руководством француженки мадам Григри.

Лукерья и Фекла тоже отвергают женихов, за которых желает выдать их отец. Дабы отучить дочерей от кокетства и пристрастия к французскому языку, отец велит им говорить только по-русски. Вот этой любовью девиц ко всему французскому и отцовским запрещением говорить по-французски пользуется дворовый человек Семен. Он проникает в дом Велькарова под именем «маркиза» и пытается выманить у доверчивых модниц денег...

Принимаясь за «Урок дочкам», Крылов вслед за Мольером пишет комедию о ложном просвещении, о «жеманстве». И у него речь идет о высоких понятиях, ставших, как говорил Мольер, «забавой праздных умов». Мольеровские жеманницы воображают себя возвышенными натурами, свободными от житейской пош-

лости. «Ах, душенька! — говорит одна из них другой,— до какой степени у твоего отца дух погряз в материи! Сколь туп у него ум! Какой мрак в его душе!» На это следует ответ: «Что делать, милочка! Он так меня конфузит! Представить себе трудно, что я его дочь. Я только и жду, что счастливый случай откроет тайну моего высокого происхождения» [27]. Обличаемое Мольером «жеманство» — прециозный, нарочито-галантный стиль тогдашней салонной литературы. Как выражение истинного благородства и высоких чувств этот стиль культивировался в парижских аристократических гостиных, ему подражали и провинциальные модники. «Духом жеманства заражен не только Париж, но и провинция»,— замечает один из героев комедии [28].

Говоря о «жеманстве», о пошлости, принявшей вид духовности, Крылов имеет в виду прежде всего поверхностную образованность русского дворянства, его «французоманию», его обязательный и общеупотребительный французский язык, его светский обиход. Все это в глазах Крылова — пародия на истинное просвещение.

Слуга Маскариль у Мольера изображает аристократа, уличный острослов пытается войти в роль галантного кавалера. Слуга у Крылова изображает маркиза-иностранца. Русские столичные барышни по отношению к нему оказываются такими же дурами-провинциалками, как и мольеровские провинциалки по отношению к парижанину Маскарилю. Ложное просвещение оглупляет людей, чужой язык становится заменой собственных мыслей, человек обращается в куклу.

Установив, в чем сходятся Крылов и Мольер, не менее важно понять, в чем они не согласны. Различия в подходе к одной и той же теме сказываются прежде всего в изменении фабулы, перестройке сюжетных линий. Так, у Крылова вовсе исчезают со сцены мольеровские женихи, вместо двух слуг остается один, который и ведет интригу, причем ведет ее на свой страх. Последнее обстоятельство весьма существенно: у Мольера явление в дом «жеманниц» ложных аристократов задумано и подстроено единственно с целью преподать урок. У Крылова ложный маркиз приходит затем, чтобы раздобыть денег. Поначалу он вводит в обман не только жеманных барышень, но и их просвещенного отца. И только неловкость Семена, который, как выясняется, не знает своего французского имени, обнаруживает плутовство. Таким образом, у Крылова в «Уроке дочкам» нет торжества просвещения над невежеством. Драматург демонстрирует легковерие господ и несоответствие их «просвещенных» понятий реальной жизни.

Крылов дает собственную версию мольеровской пьесы. Речь идет отнюдь не о заурядной «переделке». Крылов сознательно берет за образец одну из самых известных и популярных тогда комедий мировой литературы. И он, конечно же, не помышляет вступить в соревнование с Мольером, победить его и заставить

зрителя забыть французскую пьесу. Совсем напротив, расчет Крылова построен на том, что его зритель прекрасно помнит Мольера. «Смешные жеманницы» становятся для него неким литературным фоном, вне связи с которым зритель просто не должен был воспринимать «Урок дочкам». (Название пьесы опять же заставляло зрителя вспоминать Мольера, его «Урок женам», «Урок мужьям».) Если в «Модной лавке» Крылов играет с традиционными масками и ситуациями, то в «Уроке дочкам» эту ироническую литературную игру он ведет еще откровеннее и острее. Зритель, смотря пьесу, ни на минуту не забывал, что перед ним «переодетые» герои Мольера.

Вместе с тем, ни в одной из прежних пьес Крылов не добивался такой степени правдоподобия в изображении современных ему русских нравов, не был столь близок к живому разговорному языку, к живым интонациям речи, как в «Уроке дочкам». И потому та же самая двуплановость персонажей, которой отличались предыдущие крыловские пьесы, здесь приобретала еще более острый иронический смысл. Зрители видели с детства знакомых им классических мольеровских «жеманниц», но жеманницы говорили о Москве, говорили слогом московских барышень, а рядом с ними вязала свой неизменный чулок крепостная няня Василиса.

Няня Василиса. Ах, мои золотые! ах, мои жемчужные! злодейка ли я? У меня у самой, на вас глядя, сердце надорвалось; да как же быть? — воля барская! вить вы знаете, каково прогневить батюшку! Да неужели, мои красавицы, по-французскому-то говорить слаще? Кабы не боялась барина, так послушала бы вас, чтой-то за наречье?

Фекла. Ты не поверишь, няня Василиса, как на нем все чувствительно, ловко и умно говорится!

Няня Василиса. Кабы да не страх обуял, право бы послушала, как им говорят.

Фекла. Ну да вить ты слышала, как говорит наш попугай Жако?

Няня Василиса. Ох, вы, мои затейницы! А уж как он, окаянный, речисто выговаривает — только я ничего-то не понимаю (II, 567—568).

Этому своеобразному «травестированию» мольеровской пьесы служит появление в комедии Крылова множества персонажей, принадлежащих русской жизни, крепостной деревне: тут и барский конторщик Сидорка, и няня Василиса, и «сенная девушка» Лиза. Очень живые и правдоподобные, все эти лица тоже напоминают зрителю о русской действительности.

Миропонимание Мольера было гармонично: высокие идеалы и низменную действительность он примирял в своем искусстве. Крылову какая-либо борьба представляется теперь бесполезной, идеалы и действительность — неизменно противостоящими друг

другу. Свобода художника — для него прежде всего свобода иронизировать.

Реализуя ситуацию «Смешных жеманниц» в русской жизни начала XIX века, заменив Париж подмосковной деревней, поставив на место знаменитых мольеровских героинь помещичьих дочек Лукерью и Феклу, Крылов проводит сквозь всю пьесу достаточно прямолинейное нравоучение. Проповедью добрых нравов, здравого смысла и «разумного» просвещения занят на протяжении всей пьесы «благородный отец» помещик Велькаров. Его поучения дочерям вполне справедливы и все они вроде этого: «Есть случаи, где знание языков употребить и нужно, и полезно. Но русскому с русским, кажется, всего приличнее говорить отечественным языком, которого благодаря истинному просвещению зачинают переставать стыдиться» (II, 574).

Повторяя и перенося в современность мольеровские ситуации и мольеровские характеры, Крылов демонстрирует извечность, неустранимость изображаемых Мольером людских пороков: проходят века, меняются нравы, но свойства человеческой натуры остаются неизменными. Крылов заставляет своего героя морализировать именно затем, чтобы подчеркнуть бесполезность, бессмысленность всякого морализирования. Слова Велькарова в защиту истинного просвещения вполне разумны и убедительны, но они не оказывают никакого влияния на происходящее вокруг, они так и остаются словами. Кривляние модниц Лукерьи и Феклы пошло и глупо, но оно — реальность, оно в известном смысле не менее убедительно, чем любая проповедь, именно своей полной уместностью в действительной жизни. Таким образом, в крыловской комедии добродетель отнюдь не показывает своего превосходства над пороком. То и другое существует само по себе. Моральные сентенции и реальность оказываются попросту несовместимы.

Примечательно, что один из самых близких в это время Крылову людей, Сергей Марин, в послании Крылову по поводу «Урока дочкам» говорит именно об этом неустранимом разрыве морали и действительности. Быть может, и сам автор пьесы объяснял Марину цель своей комедии как желание указать на этот разрыв.

Любя отечество, люблю я тех душой,
Которы общею не страждут слепотой;
На моды не смотря, привыкли тем гордиться,
Что привела судьба их русскими родиться.
В числе их ты, Крылов — и дочкам дав урок,
Соотичей драгих являешь нам порок,
Осмеивая то постыдно состоянье,
В которо привело нас модно воспитанье.
С каким искусством ты умел то описать,
Что всякий день должны к несчастью мы встречать!

Но что же прибыли имело представленье?
Переменил ли ты красавиц наших мненье?
Успел ли наготу прикрыть хотя платком,
Иль русским говорить заставил языком?
Ах, нет! — В театре быв, французским говорили,
И спину в вечер тот поболее открыли,
Хотя ты их колол не в бровь, а прямо в глаз,
Урок полезный твой забыли тот же час,
В нем странностей своих никак не замечая.
Ругает дочь тебя и мать полунагая;
Восстали на тебя их дядя, брат, отец,
Все полурусские пустились наконец
Полуфранцузскими бранить тебя словами [29].

Действительно, новая пьеса Крылова была встречена отнюдь не только похвалами. Пространный критический отзыв о ней появился в журнале «Северный Меркурий», который враждовал с Шаховским и поддерживал карамзинистов. Рецензент «Северного Меркурия» в крыловском порицании «ложного просвещения» увидел порицание просвещения вообще. Это было возможно постольку, поскольку иронический стиль «Урока дочкам» не позволял принять всерьез защиту Крыловым высоких идеалов, заставлял подозревать насмешку над ними. Не понимая внутреннего смысла крыловской иронии, рецензент видит только непривычную «грубость» языка и вызывающую «натуральность» персонажей. По его понятиям все это вступает в явное противоречие с необходимой в литературе условностью.

В начале статьи, пересказывая сюжет комедии, автор рецензии не упускает случая язвительно указать на нелитературные обороты речи, употребляемые Крыловым. «Семен, проезжая с новым барином, у коего он принялся, мимо деревни дворянина Велькарова, наехал в оной Дашу». Тут же следует примечание: «Принялся, конечно, значит нанялся, но я не смел переменить слова автора, так же как и наехал».

Далее критик разбирает характеры действующих лиц: «Фекла и Лукерья дочери почтенного дворянина, представленные нам в сей пиесе, есть такие девицы, которых, мне кажется, не только нельзя найти в нынешнем модном воспитании, но даже и... в развратных обществах. Любить иностранное более своего отечественного, можно назвать пристрастием нашим, но не преступлением; перенимать полезное у иностранных нужно, а не вредно <...>. Если мы описываем пристрастие, привязанность к языку, к модам, к поступкам иностранным, то для чего же не представляем мы также и пользы от иностранного. Самая сия пиеса может послужить нам на то некоторым примером».

Рецензент «Северного Меркурия» обвиняет Крылова в том, что он выдает свою пьесу за «оригинальную», тогда как «план, мысли, ход пьесы и сцены» у него и у Мольера «совершенно

между собою сходствуют». Переделка иностранных пьес была в то время весьма обычным делом и отнюдь не считалась чем-то зазорным. Более того, наряду с переводами, «переложения» иностранных пьес, особенно комедийных, на русские нравы вплоть до середины XIX века составляли значительную часть русского репертуара. Но в словесности XVIII века, исполненной литературных условностей, понятие «нравы», как правило, было связано только с чисто внешними приметами быта. Рецензента «Меркурия» раздражает именно попытка Крылова «углубиться» в быт, раздражает подчеркнуто русский, оригинальный колорит комедии. В привнесении в классическую пьесу черт живого, сегодняшнего, русского быта он справедливо угадывает нечто враждебное «возвышенному» взгляду на вещи. При этом он вынужден признать, что «естественность» и «живость» лиц крыловской пьесы позволяет актерам добиться особого рода выразительности в игре: «В сей пиесе более всех занимает своею игрою г-жа Рахманова, в роли няни Василисы, простота, с которой она говорит, столь естественна, что должно отдать ей всю справедливость в ее талантах. Г-жа Белье свою роль представила с тою самою живостию и вольностию, которую дают ей слова выше сего замеченные» [30].

Как и «Модная лавка», «Урок дочкам» имел шумный успех у зрителей, и спектакль повторяли очень часто и шел он из года в год и в Петербурге, и в Москве. Однако «Урок дочкам» — последняя пьеса Крылова, поставленная на сцене.

8

В мае 1807 года Жихарев записывает в дневнике: «Князь Шаховской говорил о намерении своем с будущего года заняться изданием какого-нибудь театрального журнала или газеты, в которых бы можно было помещать рецензии на пьесы, представляемые на театре, на игру актеров, разные театральные анекдоты, жизнеописания известнейших драматургов и актеров русских и иностранных — словом, все, что относится до истории театра и правил сценического искусства. Вместе с этим в состав журнала должна войти и легкая литература: краткие повести, стихи и проч. и проч. Князь Шаховской уверяет, что в этом намерении поддерживает его Крылов, который обещал печатать в новом журнале свои басни, до сих пор нигде еще не напечатанные. В одном только он находит затруднение: кому поручить надзор за изданием журнала и своевременным выходом книжек, потому что ему самому надзирать за этим, по недостатку времени, нет возможности <...>. Он утверждал, что в сотрудниках недостатка не будет; издержки издания предпримет на свой счет Рыкалов, содержатель театральной типографии, с тем чтоб ему предоставлена была вся польза от издания, и что не это его беспокоит, а только то,

кто примет на себя надзор за изданием, то есть все хлопоты, корректуру и проч.» [31].

Из этих записей вырисовывается в общих чертах история того, как в кружке Оленина подготовлялось издание первого в России журнала, специально посвященного театральным делам. Инициатором предприятия был Шаховской, и он, видимо, стал редактором журнала. Издателями, помимо Рыкалова, были, вероятно, и его компаньоны по Театральной типографии — Оленин и Крылов. А основными сотрудниками — посещавшие оленинский дом литераторы.

Журнал стал выходить в начале 1808 года. Печатали его выпусками «по одному полулисту», то есть по восемь страничек. Подписчики получали выпуски два раза в неделю — в среду и в субботу, таким образом издание представляло собою нечто среднее между журналом и газетой. В конце каждого месяца подписчики получали еще два печатных листа «прибавления», которые были «посвящены единственно наукам, словесности и художествам». Желая продемонстрировать беспристрастие, издатели просили авторов присылать рукописи без подписи или под девизом и особый конверт с именем автора. В случае, когда сочинение не было принято, конверт возвращали нераспечатанным вместе с рукописью. Издатели журнала заверяли авторов, что те, присылая в журнал «мелкие свои сочинения», могут через два дня видеть их напечатанными.

Программу журнала издатели «Драматического вестника» сообщали во вступительной статье: «Мы будем стараться представить в оном читателю беспристрастное суждение о пиесах, играемых на здешних театрах; переводить и извлекать из лучших иностранных писателей драматические правила и историю великих людей, прославившихся своим искусством; изыскивать со тщанием в древних сочинениях все, касающееся до художеств, и ежели возможно, будем сими средствами споспешествовать к отвращению дурного вкуса, который царствуя в новых иностранных творениях, развращающих и ум и сердце, угрожает заразить и нашу словесность» [32].

Что именно понимали издатели под иностранной заразой, откровенно пояснил Шаховской в своей сатире «Разговор цензора и его друга», напечатанной в «Драматическом вестнике». Цензор, излагающий взгляды самого поэта, жалуется:

А здесь в углу — о, страх! — копна немецких драм!
От них-то худо мне на свете жить приходит!
Всяк школьник чуть начнет читать не по складам,
Тотчас за лексикон и драмы переводит!
А мне их разбирать! — В них толку не найдя,
Коль не одобрю их, то и пойдет тревога!
Отец кричит: «Нет в нем ни совести, ни бога!
«Коварство и любовь» мой перевел дитя,

А этот господин ее не пропускает!»
В ней нравственности нет, в ней автор выставляет
На сцену тех, кого стыжуся я назвать!
В ней дух безверия, к властям неуваженье! —
«Да было б Фединьке большое утешенье,
Коль перевод его все стали бы читать».
Но я для Фединьки участником разврата
Не сделаюсь [33].

Вместе с тем «Драматический вестник» из номера в номер печатал суждения Вольтера о театре и драматургии. Печатал некий свод «правил», составленный из суждений французских писателей-классицистов.

Крылов разделял нелюбовь Шаховского к предромантической и романтической немецкой словесности. Следование классическим образцам и ему казалось чем-то естественным и даже необходимым в серьезной литературной работе.

В седьмом выпуске «Драматического вестника» была напечатана рецензия Крылова на драму Павла Сумарокова «Марфа Посадница, или Покорение Нова-града». Жихарев рассказывает: «Сумароков настаивал, чтоб этот сумбур представлен был на театре; но князь Шаховской не решился принять его, и поэтому между ними возникло неудовольствие. Сумароков теперь апеллирует к публике и напечатал свою драму» [34].

По просьбе Шаховского Крылов объяснил читателям «Драматического вестника», почему театр «обраковал» драму Сумарокова. Крылов разбирает пьесу спокойно и насмешливо. Опирается он на те самые классические требования логической стройности и ясности действия и характеров и поучительности содержания, что проповедовал из выпуска в выпуск издаваемый ими журнал. Крылов писал: «Автор, желая украсить свое содержание, выводит Михаила и Димитрия, двух витязей новогородских. Они оба ненавидят Марфу за ее властолюбие, и последний, сверх того, влюблен в дочь ее Ксению. Сия ненависть и любовь обещали бы, по-видимому, много театральных происшествий, но сии витязи столь умеренны в своих страстях, что в продолжение всего представления остаются без всякого с своей стороны действия, а особливо удивительно терпение Димитрия, при котором даже выдают его любовницу за Мирослава, и он уже принужден отговориться нечаянным недугом и расслаблением, чтобы не быть у жениха отцом посаженым. Редкий пример скромности в дурном человеке, каков Димитрий <...>. Правда, что и Мирослав ему в скромности не уступает: от него ни слова не было слышно о Ксении, и хотя Марфа в конце первого действия говорит, что она перед отшествием его на сражение вручит милый ему дар, но из молчания сего любовника можно заключить, что он нимало не догадывается, о чем она говорит <...>. Что касается до Марфы, то во всех чувствах автор выводит ее героинею. Она <...> везде

оказывает благородные и высокие чувства, которые, однако же, несколько противоречат тому, что она в заговоре с Казимиром, чтобы предать ему своих сограждан новогородцев из единого властолюбия, а такое противоречие в характере заставляет читателя любопытствовать, любовь или ненависть хотели возбудить в нем к Марфе» (I, 408—410).

Крылова не устраивает в пьесе Сумарокова прежде всего попытка «драматизировать» психологию, внутреннее состояние героев. Сумароков хочет представить противоречивые, двойственные характеры. Крылов же требует цельности. Он здесь солидарен с теоретиками французского классицизма, в частности с Вольтером, который утверждал: «Действующие лица всегда должны сохранять свои качества». Отсюда требование возбуждать в зрителе определенные чувства к персонажам: либо «ненависть», либо «любовь».

Помимо рецензии на «Марфу Посадницу», Крылов напечатал в «Драматическом вестнике» два старых своих стихотворения — «Послание о пользе страстей» и послание к г-же Бенкендорф. И кроме того, около двадцати басен.

«Драматический вестник», будучи органом оленинского кружка, на каждом шагу пропагандировал Крылова и подчеркивал свое высокое уважение к нему. В первом выпуске журнала следом за редакционным обращением к читателям было напечатано упоминавшееся уже «Суждение о Модной лавке, комедии в трех действиях, сочинения И. А. Крылова», написанное Шаховским, и здесь же басня «Ворона и Лисица» за подписью «К». Во втором выпуске появились басни «Дуб и Трость» и «Лягушка и Вол», в шестом — «Ларчик». В седьмом выпуске, как сказано, Крылов напечатал рецензию на драму Сумарокова. В восьмом было опубликовано приведенное выше стихотворение Марина по поводу крыловского «Урока дочкам». В десятом выпуске журнала появилась басня «Старик и трое молодых», в двенадцатом — «Обезьяны», в пятнадцатом — «Музыканты», в шестнадцатом — «Парнас», в семнадцатом — «Пустынник и Медведь», и так далее. «Драматический вестник» напечатал обширное «Письмо к г. Крылову» графа Хвостова:

Для дочек написав уроки,
Крылов, ты после замолчал,
И света модного пороки
Пером своим не обличал.
Иль чаешь ты, что люди русски,
Привыкнув думать по-французски,
Умны лишь только по глазам?
В ладони бьют, стучат о палки,
На зрелище одной Русалки.
Пусть истинно хохочут там,
Когда гурьбой медведи скачут.

Однако, волю дав сердцам,
В Эдипе зрители все плачут
Иль Стерну новому в успех,
Когда он нежно в гармонию
Желает тронуть Меланию,
В награду посылают смех.
Любимец муз! толь дар приятный
Зачем напрасно потушать?
И нрав смешной или развратный
Шутя остро не просвещать? [35]

В одном из следующих выпусков журнала появился мадригал девицы Буниной «Разговор общества с временем»:

Общество.
Как, время, ты могло промчаться столь мгновенно?
Вчера ты тише шло, и тише несравненно.
Время.
Крылов мне крылья дал
Тогда, как басенки тебе свои читал [36].

В «Драматическом вестнике» отразилась слава Крылова-драматурга. Но здесь же мы находим первые печатные свидетельства о рождавшейся славе Крылова-баснописца.

Как и многие журналы того времени, «Драматический вестник» просуществовал лишь один год. Дальнейшее его издание стало невозможным прежде всего из-за раскола в оленинском кружке. Непосредственным поводом к разногласиям послужило увлечение Шаховского талантом молодой актрисы Валберховой (дочери давнего друга Шаховского, когда-то приютившего его в Петербурге, балетмейстера Валберха). Шаховского обвиняют в несправедливости к знаменитой Екатерине Семеновой, тогда как он, в свою очередь, уже не чувствует себя учеником и тяготится наставлениями и опекой Оленина. В этой ссоре Крылов остается нейтрален. Он по-прежнему завсегдатай оленинского салона и частый гость в доме Шаховского. Участие Крылова в том и в другом кружке, когда отношения между Олениным и Шаховским были прерваны, явное свидетельство полной независимости Крылова, его положения «над» всякими объединениями в тогдашней литературной жизни.

Вот этим-то уменьем чисто по-русски смотреть на вещи и схватывать их смешную сторону в меткой иронии владел Крылов с такою полнотою и свободою <...>. Для Грибоедова были в баснях Крылова не только элементы его комического стиха, но и элементы комического представления русского общества.

В. Г. Белинский. «Иван Андреевич Крылов»

ПЬЕСЫ И БАСНИ

1

Вскоре по возвращении в Петербург, с начала 1807 года, Крылов становится постоянным посетителем державинских литературных вечеров. На вечера эти по приглашению Державина и его друзей сходились петербургские литераторы, чтобы читать друг другу новые сочинения. По мысли Державина, петербуржцы должны были сплотиться, чтобы сообща противостоять влиянию на словесность «московской школы», карамзинистов. Собирались у Державина, у сенатора И. С. Захарова, у адмирала А. С. Шишкова.

Крылов читал здесь первые басни. Порою речь заходила о его комедиях. Редкий успех крыловских пьес у публики заставлял находить в них достоинства. Искали сходства с Мольером и при этом, вольно или невольно, не замечали крыловской иронии. Во всяком случае, в кругу Шишкова ей не сочувствовали. Автор «Пирога» и «Трумфа», «Модной лавки», «Ильи-богатыря» и «Урока дочкам», хотя его и ставили в пример, хотя ему и посвящали мадригалы, все-таки держался обособленно среди собратьев, благожелателей и поклонников. На литературных сходках он говорил мало, никого не хвалил и только насмешливо улыбался, слушая толки и споры знатоков. Литературные отношения Крылова с законодателями державинских вечеров были отнюдь не так просты и радужны, как может показаться на первый взгляд...

С адмиралом Александром Семеновичем Шишковым Крылов познакомился еще в 1790-х годах, когда тот сотрудничал в «Санкт-Петербургском Меркурии». В начале века Шишков стал бороться с карамзинизмом. В 1803 году он выпустил знаменитое «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», где думал защищать славные литературные традиции русского языка XVIII века от посягательств «новаторов». Крылов, который не принимал всерьез карамзинистов, точно так же не принял всерьез и их критиков. В претензиях Шишкова и прочих архаистов указать словесности истинный путь Крылов видел нечто комическое.

На одном из литературных вечеров у Шишкова молодой поэт Ширинский-Шихматов (его очень высоко ставил Державин и очень любил Шишков) громогласно осуждал античную культуру и советовал вместо мифологии, которую называл «пошлыми и бесстыдными бабьими сказками» и «бесовщиной», обращаться к Библии. На этом вечере у Шишкова в феврале 1807 года присутствовал Крылов. Он и прежде, и потом нередко встречал Шихматова в литературных собраниях и, несомненно, был знаком с его идеями. Разумеется, христианское благочестие Шихматова, его крайняя враждебность к «чужой» античности отнюдь не были обязательной чертой «славянофильских», как тогда стали говорить, воззрений. Но тем, что взгляды Шишкова Шихматов смог легко довести до такого рода крайностей, Крылов не преминул воспользоваться для насмешки и над Шихматовым и над его покровителями. Не позже, чем в начале 1808 года, а вернее, в 1807 году, Крылов пишет басню «Парнас»:

Когда из Греции вон выгнали богов
И по мирянам их делить поместья стали,
Кому-то и Парнас тогда отмежевали;
Хозяин новый стал пасти на нем Ослов.
    Ослы, не знаю как-то, знали,
    Что прежде Музы тут живали,
    И говорят: «Недаром нас
        Пригнали на Парнас:
    Знать, Музы свету надоели,
    И хочет он, чтоб мы здесь пели» (III, 14—15).

Речи и пение ослов автор басни описывает многосоставными эпитетами: «красно-хитро-сплетенно слово», «разно-красиво пенье». Подобными эпитетами часто пользовался Шихматов, их любил поэт С. С. Бобров (его также чрезвычайно ценил Державин), они нередко встречаются в поздних державинских стихах. Изобретение сложных слов для обогащения языка поддерживал и теоретик Шишков.

Вероятно, участники державинских вечеров — многие из них были академиками — увидели в крыловском «Парнасе» не только насмешку над Шихматовым, врагом «бесовских» греческих богов, но и издевательство над Российской академией, которую нередко

именовали Российским Парнасом,— и приняли басню на свой счет. «Парнас» был напечатан в «Драматическом вестнике» весной 1808 года. А год спустя разразился литературный скандал. 13 марта 1809 года по предложению И. А. Дмитревского Крылов баллотировался в Российскую Академию: за принятие его в члены Академии было подано два голоса, против — тринадцать. Это был невиданный провал. В Академию вообще редко предлагали тех, кто мог не пройти. Здесь же речь шла о писателе, прежде всего драматурге, заслужившем громкую известность. Поразительнее всего единодушие академиков, отвергнувших Крылова. В Российской Академии состояли, по большей части, чиновные дилетанты и любители словесности, писатели из высшего духовенства, а также литераторы-архаисты, которым покровительствовал Шишков. Позднее Шишков стал президентом Академии, но уже в это время он наряду с Державиным был здесь самой влиятельной фигурой. И влияние его не в последнюю очередь сказывалось при избрании в Академию новых членов. Недаром в тот самый день, когда академики провалили кандидатуру Крылова, они избрали Ширинского-Шихматова. Литературные союзники Крылова публично продемонстрировали, что испытывают по отношению к Ивану Андреевичу прежде всего раздражение и враждебность.

Результаты голосования в Российской Академии Оленин и его друзья восприняли как оскорбление отечественной литературы. За честь ее вступился Батюшков. В том же 1809 году он пишет «Видение на берегах Леты», где изображает тонущими в реке забвения чуть ли не всех современных писателей. Тонут в его Лете и «с Невы поэты росски», и те из них, кто

...Пожарского поют
И топят старца Гермогена;
Их мысль на небеса вперенна,
Слова ж из Библии берут;
Стихи их хоть немного жестки,
Но истинно варяго-росски.

«Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» — поэма Ширинского-Шихматова.

Единственным писателем, чьи творения все всплыли в водах Леты, оказывается Крылов:

Тут тень к Миносу подошла
Неряхой и в наряде странном,
В широком шлафроке издранном,
В пуху, с косматой головой,
С салфеткой, с книгой под рукой.
«Меня врасплох,— она сказала,—
В обед нарочно смерть застала,
Но с вами я опять готов

Еще хоть сызнова отведать
Вина и адских пирогов:
Теперь же час, друзья, обедать,
Я — вам знакомый, я — Крылов!»
«Крылов, Крылов»,— в одно вскричало
Собранье шумное духов,
И эхо глухо повторяло
Под сводом адским: «Здесь Крылов!»
«Садись сюда, приятель милый!
Здоров ли ты?» — «И так и сяк».
— «Ну, что ж ты делал?» — «Все пустяк —
Тянул тихонько век унылый,
Пил, сладко ел, а боле спал.
Ну, вот, Минос, мои творенья,
С собой я очень мало взял:
Комедии, стихотворенья
Да басни — всё купай, купай!»
О, чудо! — всплыли все, и вскоре
Крылов, забыв житейско горе,
Пошел обедать прямо в рай [1].

Вскоре после того, как эти стихи разошлись в списках и стали известны в литературном кругу, автор «Видения» писал Гнедичу: «У вас на меня гроза <...> это меня надолго, очень надолго сгонит с Парнаса, где я вижу только ослов» [2]. Гнедич, в свою очередь, рассказывал Батюшкову об успехе его «Видения» в оленинском салоне. «Стихи твои читают наизусть; можешь судить, нравятся ли они. Каков был сюрприз Крылову; он на днях возвратился из карточного путешествия; в самый час приезда приходит к Оленину и слышит приговоры курносого судии на все лица; он сидел истинно в образе мертвого; и вдруг потряслось все его здание; у него слезы были на глазах. Признаться, что пиеса будто для него одного писана» [3].

Флегматическое спокойствие уживалось в душе Крылова с сильными страстями, явное равнодушие к тому, что о нем думают, говорят — с незаурядным самолюбием и острым вниманием к общественному мнению. О несоединимых, казалось бы, свойствах, соединенных в натуре Крылова, Батюшков писал в это время Гнедичу: «Этот человек — загадка, и великая! ..» [4]

2

В батюшковском «Видении на берегах Леты» Крылов появляется перед адскими судьями в пуху, в шлафроке издранном и говорит о своей жизни:

Тянул тихонько век унылый,
Пил, сладко ел, а боле спал.

Здесь уже обозначен тот облик Крылова и тот образ жизни, которые станут вскоре материалом «крыловской легенды».

Четыре года спустя в стихотворении «Петербург» — дружеском послании к князю Федору Голицыну — Марин даст сходный портрет Крылова:

...Теперь еще в стихах
Словечек пять скажу о милых нам друзьях <...>.
Достойный в мире быть между ленивых Папой,
В постели век лежит Андреич косолапый
И тем лишь не медведь, что лапу не сосет.
Всяк в дураках теперь, его кто басен ждет.
Забывши муз, и чтя обжорство и Морфея,
Лишь сон и пироги в уме сего злодея [5].

«Беспечный», «ленивый» Крылов из шутливых стихов переходит и в совершенно серьезные биографии. В 1824 году французский литератор Лемонте в предисловии к изданию басен, вышедших в Париже на русском, французском и итальянском языках, писал: «В одном только его укоряют — и это, к сожалению, есть господствующая черта его характера: он перенес под 60 градус широты беспечность неаполитанскую, и предается той роскошной лени, которая взлелеяла гений Лафонтена» [6]. Плетнев в своей биографии Крылова утверждает: «Спокойствие, доходившее до неподвижности, составляло первую его потребность» [7].

Образ Крылова — любителя поесть и поспать возник в сознании современников очень рано. Это отнюдь не только старый Крылов. Уже в начале 1807 года Жихарев в доме Г. Р. Державина услыхал следующее: «„А знаете ли вы,— спросил меня Шулепников,— стихи графа Д. И. Хвостова, которые он в порыве негодования за какое-то сатирическое замечание, сделанное ему Крыловым, написал на него?“ „Нет, не слыхал“,— отвечал я. „Ну, так я вам прочитаю их, не потому что они заслуживали какое-нибудь внимание, а только для того, чтоб вы имели понятие о сатирическом таланте графа <...>. Вот эти стишонки:

Небритый и нечесаный,
Взвалившись на диван,
Как будто неотесанный
Какой-нибудь чурбан,
Лежит, совсем разбросанный,
Зоил Крылов Иван:
Объелся он иль пьян?“

Крылов тотчас же угадал стихокропателя: „В какую хочешь нарядись кожу, мой милый, а ушка не спрячешь“,— сказал он и отмстил ему так, как только в состоянии мстить умный и добрый Крылов: под предлогом желания прослушать какие-то новые стихи графа Хвостова, напросился к нему на обед, ел за троих и после обеда, когда Амфитрион, пригласив гостя в кабинет, начал

читать стихи свои, он без церемонии повалился на диван, заснул и проспал до позднего вечера»[8].

Часто пишут о «маске обжоры и лентяя», которую надел на себя Крылов. Но дело обстояло сложнее. Была определенная жизненная позиция и был определенный образ поведения — не для виду, а всерьез.

Крылов, и вправду, очень много ел. Но ел он преимущественно на людях — в гостях, на приемах, в Английском клубе. Он не только не скрывал, но всячески афишировал свое пристрастие к еде. Он именно хотел, чтобы об этом знали, говорили и писали.

В «Трумфе», в «Пироге» или «Илье-богатыре» столкновение высоких понятий с низким, «пошлым» пристрастием к еде, выпячивание этого пристрастия, этой власти плоти над духом обозначало иронический взгляд поэта на своих героев и даже вообще на словесность как таковую. Точно так же демонстрируя «обжорство» в реальной жизни, поэт иронически противостоял окружающим людям, которые свое духовное убожество, свою неспособность преодолеть житейскую пошлость наивно прикрывали «светским тоном» и «светскими манерами».

Крыловская лень была столь же демонстративной. Быть может, никто из современных ему писателей не принимал такого живого участия в светской и литературной жизни столицы, как Иван Андреевич. «Не было человека менее спесивого на зов, как наш поэт,— свидетельствует Плетнев.— <...> Он почитал себя в отношении к другим какою-то общею, законною добычею»[9]. Редкий вечер Крылов проводил дома. Если не ехал в гости, то отправлялся в клуб или в театр. Но где бы он ни являлся — в литературном собрании, в приятельской компании, в великосветском салоне — везде его видели угрюмым, грузным, сонным. Нередко он засыпал на людях самым настоящим образом. Как рассказывают, во время дежурств в Публичной библиотеке Крылов обыкновенно устраивался с книгой на диване или просто укладывался поспать. Если настойчивые читатели будили его, то он долго ворчал, отыскивая нужную книгу, и вручал ее «не совсем любезно».

В статье «О предисловии г-на Лемонте к басням Крылова» Пушкин вспоминал, что Иван Андреевич в возрасте пятидесяти лет выучился древнегреческому языку («как Альфиери» — говорит Пушкин). Известно, что овладел древнегреческим языком Крылов самоучкой: в течение нескольких месяцев читал по ночам Библию на двух языках. Затем он читал в оригинале греческих классиков. Сохранились отрывки его переводов из Гомера, Платона, Плутарха. Мало того, несколько лет спустя он стал брать уроки английского языка, и можно предположить, что он читал по-английски Байрона или Вальтера Скотта. Он вообще много читал — и писателей XVIII века, и новинки. И при этом он писал. В 1806—1807 годах были представлены и изданы три его пьесы. В 1809—1819 годах вышло пять изданий его басен. Полу-

чается, что он в это время, в среднем, сочинял по одной, а иногда по две басни в месяц. По сохранившимся черновикам видно, что работал Крылов весьма упорно, перебирая и отбрасывая порою добрый десяток вариантов. Нередко правил он от одного издания к другому напечатанные уже басни.

Крылов был одним из самых известных русских писателей. Между тем, как уверяют современники, в комнате его не видно было ни книг, ни рукописей,— невозможно было отыскать даже чернильницу с пером. «Чернота и неопрятность его быта» (выражение Плетнева) вызывающе не соответствовала его положению благополучного чиновника и придворного поэта, она казалась окружающим неловкой при его всенародной известности, его образе жизни на виду у «всего города». А он, между тем, всячески старался усилить и подчеркнуть это несоответствие.

Весь крыловский быт и, прежде всего, его знаменитая лень были отчаянным вызовом той действительности, в которой человек, как ни старался, не мог осуществить «высокое предназначение». Это был вызов всему «высокому» в человеке и, в частности, в себе самом. В молодости он начал с того, что своим словом, своими занятиями словесностью отрицал существующую реальность. Теперь он своим неопрятным бытом, своей ленью издевался над всякими иллюзиями насчет силы и власти слова. «Человек, живой по натуре, умный, хорошо умевший понять и оценить всякие отношения, всякое положение, знавший людей,— Крылов тем не менее искренно был беспечен, ленив и спокоен до равнодушия,— писал не раз видевший его и слыхавший много рассказов о нем Белинский.— Он все допускал, всему позволял быть, как оно есть, но сам ни подо что не подделывался и в образе жизни своей был оригинален до странности. И его странности не были ни маскою, ни расчетом: напротив, они составляли неотделимую часть его самого, были его натурою» [10].

Как же, однако, согласовывались живость натуры и спокойствие до равнодушия? В том-то и дело, что его «неаполитанская беспечность» не существовала сама по себе и, как таковая, не имела ровно никакого смысла, но обретала истинный, иронический смысл только как форма общественного поведения, поведения на людях, именно в связи с его огромной литературной славой и миссией писателя-моралиста. Эта его миссия также не была маской или ролью, но была лишь одной из двух половинок того иронически раздвоенного мира, в котором он постоянно пребывал.

3

Тема духовного самоубийства, «тотальной» лени становится темой центрального драматургического произведения Крылова, которым он, видимо, занят на протяжении 1800-х годов,— комедии «Лентяй».

М. Е. Лобанов в книге «Жизнь и сочинения И. А. Крылова» говорит, что еще прежде «Модной лавки» Крылов сочинил три действия комедии под названием «Ленивый» и читал ее в доме графа Чернышева. «Замечательно,— пишет Лобанов,— что герой комедии еще не являлся в продолжении первых 3-х действий и неизвестно, в котором действии вывел бы его сочинитель. Чтение этой комедии принесло величайшее удовольствие слушателям и автор был осыпаем похвалами»[11]. Последнее замечание свидетельствует о том, что Лобанов присутствовал при чтении крыловской комедии в доме графа Чернышева. Лобанов завязал приятельские отношения с Крыловым не ранее середины 1810-х годов, когда они стали сослуживцами, а затем оба поселились в одном и том же доме, принадлежавшем Публичной библиотеке. И, следовательно, чтение «Ленивого», о котором рассказывает Лобанов, не могло происходить прежде этого времени. Лобанов сообщает, что Крылов затем потерял начатую пьесу.

Однако сохранилось первое действие комедии и отрывки второго. Дошедшая до нас часть комедии написана на бумаге с водяным знаком «1800». Можно предполагать поэтому, что «Ленивый» действительно был начат прежде «Модной лавки», но работа над ним затянулась на многие годы.

Завязка комедии чрезвычайно проста. Главный герой пьесы — Лентул — спит без просыпу. Окружающие суетятся, пытаясь поднять его с постели. В самом начале действия выясняется, что Лентул был послан в столицу отцом хлопотать в судах, а также должен был поступить на службу. Слуга Лентула, Андрей, рассказывает:

Старик, послав сюда Лентула за делами,
И денег и вещей, всего отправил с нами.
Хоть прав и свят его в наследстве братнем спор,
Да знаешь, по судам вить деньги так, как сор;
А дело таково, что дом наш на мель станет,
Коль на суде его соперник перетянет;
Так он, прощаяся, одно сынку твердил,
Чтоб боле ездил он, да боле бы дарил,
Да чтоб и сам искал определиться к месту,
Коль хочет сберечи именье и невесту (II, 608).

События как раз начинаются с того, что в столицу, где живет Лентул, являются из деревни его нареченная по имени Прелеста и ее отец Сумбур (во втором действии Крылов решает переменить ему имя и он называется Бурнай). Между тем Лентул не только не желает таскаться по судам, но и не спешит побывать у невесты, которую не видел год,— он спит. Тут же выясняется, что он и от службы всячески увиливает. Друг Лентула, Чеснов, рассказывает:

С беспечностью его упрямой, нерадивой,
К министру я никак стащить его не мог;

Он у себя засел, как будто бы без ног,
И только делает пустые проволочки:
То поздно, то он слаб, то дай ему отсрочки.
Не раз его министр к себе напрасно ждал (II, 625).

Появляющийся на сцене отец Лентула, Правдон, заключает:

. . . По несчастью, все, что есть на свете, он
Охотно рад отдать за праздность и за сон (II, 623).

Однако Крылов сразу же дает понять, что его Лентул не просто избалованный барчонок, себялюбивый бездельник, безразличный ко всему, кроме собственного спокойствия. Слуга Андрей дает такой отзыв о характере барина:

О, любит лежебочить!
Зато ни в чем другом нельзя его порочить:
Не зол, не сварлив он, отдать последне рад
И, если бы не лень, в мужьях он был бы клад,
Приветлив и учтив, притом и не невежа;
Рад сделать все добро, да только бы лишь лежа
(II, 609).

Таким образом, неглупый, добрый, приветливый и образованный юноша оказывается «болен ленью», как говорится о нем в комедии. В чем же причина его болезни? Конечно, нельзя с полной определенностью судить о замысле Крылова на основании сохранившейся части пьесы. Но очень многое ясно и из тех начальных сцен, которые нам известны. В частности, можно догадываться, от какой жизни прячется Лентул на диване. Об этом дает некоторое представление разговор отца Лентула и отца его невесты.

Б у р н а й.
Ни у твоей, сударь, ни у моей родни
Он рожи не казал. Теперь такая брага. . .
Вся дядьев, тетушек и бабушек ватага
Всей стаей на него! — Ну слышь ты, шум такой,
Что чуть ли не глухой уплелся я домой <. . .>
А пуще всех моя несносная сестрица,
Графиня Седова, столетняя вдовица <. . .>
Ну, что ты будешь с ней? Хоть нет у ней рассудка,
Да есть пять тысяч душ, а это ведь не шутка!
Лентула твоего со свету гонит вон
За то, что у нее ни разу не был он.
П р а в д о н.
Признаться надобно, такое нераденье
Являет к старости одно лишь непочтенье.
Б у р н а й.
Беда бы, кажется, хоть тут не велика,
Да у старух вить тот грешней еретика,

Кто редко ездит к ним, чтоб с ними для утехи
Играть или в лото, иль в карты на орехи <...>.
А так как надобно сестрицу позабавить,
То слово дал вину Лентулову поправить (II, 626).

Стало быть, Лентул не желает заискивать перед богатыми родственниками, ублажать выживших из ума тетушек. Быть может, то же чувство собственного достоинства («уважение к самому себе», как говорил Крылов) мешает ему таскаться по судам и умасливать судей подарками и взятками. Быть может, оно же мешает ему ехать на поклон к министру, дабы тот пристроил его к месту.

Определенным образом оттеняют фигуру Лентула его антиподы: Честнов и Сумбур. Честнов — воплощенная добродетель, собрание прописных истин. Что касается чрезвычайно деятельного и непоседливого Сумбура (Бурная), то его деятельность служит лишь для поддержания здоровья. Сам он говорит о себе:

Да я как молод-то бывал,
Ни книги, ни пера, ни стула не знавал;
Зато и жив, и свеж: что встал, то в город, в поле
Верхом, пешком, в санях, на дрожках... Ныне боле
Уж этой силы нет; однако не сижу
И ныне целый день или езжу, иль хожу (II, 611).

Подтверждением того, что в «Лентяе» Крылов сумел сказать о неких серьезных проблемах тогдашней духовной жизни, служит удивительная близость отдельных мотивов пьесы и написанного через полвека гончаровского романа «Обломов». Укажем на явную параллель: Лентул — Обломов, Честнов — Штольц. «Жизнь,— говорит Обломов Штольцу, приглашающему его пожить как люди,— хороша жизнь! <...> Ты посмотри, где центр, около которого вращается все это: нет его, нет ничего глубокого, задевающего за живое. Все эти мертвецы, спящие люди, хуже меня! <...> Что водит их в жизни? Вот они не лежат, а снуют каждый день, как мухи, взад и вперед, а что толку? <...> Разве это не мертвецы?» [12] (Вспомним, что в гоголевских «Мертвых душах» едва ли не самой симпатичной фигурой оказывается зараженный той же «обломовщиной», тоже «больной ленью» молодой помещик Андрей Иванович Тентетников.)

Для нас существенно и то, как возникло у Гончарова представление об «обломовщине». В воспоминаниях, озаглавленных «На родине», писатель рассказывает о своих детских годах, о знакомствах тех лет и, в частности, о трех друзьях-помещиках, чей образ жизни уже тогда поразил его. «С утра, бывало, они все трое лежат в постелях, куда им подавали чай или кофе. В полдень они завтракали. После завтрака опять забирались в постели. Так их заставали и гости. Редко только, в дни выборов, они натягивали на себя допотопные фраки». Особенно примечательна

фигура одного из этих людей: «Козырев был поклонник Вольтера и всей школы энциклопедистов и сам смотрел маленьким Вольтером, острым, саркастическим — как многие тогда поклонники Вольтера. Дух скептицизма, отрицания светился в его насмешливых взглядах, улыбке и сверкал в речах <...>. Он не выходил из халата и очень редко выезжал из пределов своего имения. У него была в нескольких верстах другая деревня, но он и в ту не всякий год заглядывал <...>. Он так сидел в своем изящном кабинете, так гулял и в укатанных аллеях своего сада, около пруда<...>. Кроме этого сада да своей библиотеки он ничего знать не хотел, ни полей и лесов, ни границ имения, ни доходов, ни расходов <...>. Мне кажется, у меня, очень зоркого и впечатлительного мальчика, уже тогда, при виде всех этих фигур, этого беззаботного житья-бытья, безделья и лежанья, и зародилось неясное представление об «обломовщине» [13].

Стало быть, лень Лентула и лень Обломова имеют общий корень. Болезнь, зародившаяся в душах людей конца XVIII столетия, в душах тех, кто пережил печальный конец века Просвещения, с новой силой дала себя знать в России последекабристской, но это было все то же страшное ощущение несовместимости высоких представлений о жизни и окружающей «мышиной возни». И зарождение недуга, и его духовный смысл первым из русских писателей разглядел Крылов.

Его «Лентяй», вероятно, мог стать пьесой блестящей и значительной. Но комедия так и осталась неоконченной...

Лобанов рассказывает, что после чтения комедии в доме графа Чернышева Крылов оставил рукопись пьесы в прихожей. «Подражая герою своей комедии, — замечает Лобанов, — или, лучше сказать, будучи сам образцом ему, долго не требовал ее; а когда потребовал, то узнал, что служители того дома, видя валяющиеся в прихожей измаранные бумаги, издержали их, до последнего листа на обвертку свечей» [14].

Но, разумеется, Крылов не потому не окончил пьесу, что позабыл рукопись в чужой прихожей (если, разумеется, рассказ об этом не есть обычная его мистификация), но потому бросил рукопись где попало, что не намеревался ее продолжать.

Быть может, дело было в том, что ситуация «Лентяя» не имела для него словесного, литературного разрешения, что такое разрешение его никак не устраивало, но требовала практического, «жизненного» разрешения. Литература впрямую сталкивалась с бытом...

4

В XVIII веке театр для Крылова был некоей идеальной сферой, где высокое всегда обретало свой истинный вид, то есть оказывалось сильным и прекрасным, а порок всегда был ничтожен, смешон и нереален.

В XIX веке Крылов иронически смешивает «литературу» и «быт».

Театральность становится для него не только эстетическим, но и жизненным принципом. «Лицедейство» обращается в обычное, повседневное поведение.

Когда-то в повести «Ночи» Крылов писал: «Гораций, Ювенал и ты, Боало, я бы желал воскресить вас на два часа и дать вам билет в наш маскарад: какое бы это было прекрасное блюдо для вашего острого пера! Там бы увидели вы верченую щеголиху, привлекающую за собою толпу волокит; вы бы увидели, как выставляет она свою тоненькую ножку, подбеленные ручки; как возбуждает во всех любопытство узнать ее и не смеет снять свою маску, для того что она лучше ее лица. В другом месте попался бы вам искусный плут, который под приятною личиною, надеясь не быть узнан, несет карты,— сей ножик разбойников высокого света, и хочет погубить бедного простачка, виноватого перед ним только тем, что он, по легковерию своему, почитает его честным человеком» (I, 309).

В те времена, когда Крылов писал «Ночи», он всего лишь сравнивал жизнь с театром. Людей, живущих неистинной, «превратной» жизнью, он тогда называл «размышляющими куколками» и равнял их с комедиантами. Теперь он полагал, что истинная жизнь, то есть жизнь, в которой человеческий дух вполне торжествует над пошлостью, вообще невозможна, в реальном мире недостижима. Ему кажутся смешными и недостойными попытки окружающих людей вообразить себя свободно действующими в мире, уверить себя, что они не зависят от «мировой пошлости». Обманывая самих себя, бессознательно притворяясь, привычно прикрывая правду «приличиями», все окружающие его люди в некотором смысле именно «играли роли». Крылов не желал быть участником этого всеобщего обмана. Он «играл роль» открыто, без стеснения «играл» свою жизнь.

Как многие талантливые драматурги, Крылов был и талантливым актером. О его участии в любительских спектаклях — помимо уже приведенных — сохранилось еще несколько свидетельств. Так, М. Е. Лобанов рассказывает о постановке «Пирога» в начале 1810-х годов: «Лет за тридцать с лишком пред сим, эту комедию играли на домашнем театре в доме А. Н. Оленина. В числе актеров между прочим был сам автор, Иван Андреевич, талантливый и в этом искусстве, и я» [15]. Известная актриса А. М. Каратыгина (Колосова) вспоминала о спектаклях у петербургского гражданского губернатора М. М. Бакунина и у А. Н. Оленина: «У них бывали часто домашние спектакли, в которых участвовали, кроме членов их семейств, И. А. Крылов, П. А. Катенин, М. Е. Лобанов и моя мать. Мне остались в памяти два замечательные представления: «Хвастуна», комедии в стихах Княжнина, у Олениных, в которой роли хвастуна и его дяди играли в совершенстве П. А. Катенин и И. А. Крылов; и

у Бакуниных — «Модной лавки», комедии И. А. Крылова, в которой роли Сумбурова и его жены играли сам Иван Андреевич и В. И. Бакунина неподражаемо» [16]. В бумагах Оленина сохранилась рукописная афиша спектакля, данного на даче в Приютине 5 сентября 1815 года в день именин жены Оленина, Елизаветы Марковны. Играли комедию под названием «Стихотворец в хлопотах, или Вечер утра мудренее, или Пословица навыворот, или Как кому угодно». На афише написано рукой дочери Оленина, Варвары Алексеевны: «Сочинение Гнедича. Она существует. В ней играл И. А. Крылов. Замечательный был мим. Но Гнедич, сам автор, играл посредственно.— Зато в трагедии Эдипе Озерова, из которой мы втроем — Гнедич (Эдипа), мой брат Алексей — Полиника, а я — Антигону, играли одну сцену для маменьки, тут он был превосходен. Он учил декламации Е. С. Семенову и меня» [17].

Крылов блестяще читал в лицах свои пьесы и басни. По замечанию Плетнева, крыловское чтение басен было всегда как бы «продолжением его разговора», поскольку и в быту Крылов изъяснялся всегда образно, часто аллегориями и притчами. Не только его актерские способности, но, не в меньшей мере, его обыкновение «играть» собственную жизнь, всегда ощущать себя «актером» объясняло его постоянное участие во всякого рода представлениях.

Помимо прочего, Крылов появлялся в «живых картинах» в Павловске, у императрицы Марии Федоровны. Его то и дело приглашали в придворные маскарады в Аничковом дворце. Ему случалось получать такие, например, записки: «Милостивый государь Иван Андреевич. Великая княгиня Елена Павловна поручила предложить мне от имени ея высочества вашему превосходительству принять участие в назначенном 24-го февраля маскараде в кадрили знаменитых поэтов в костюме русского боярина» [18]. И Крылов охотно откликался на приглашения. . .

Как-то раз в маскараде у той же самой великой княгини Елены Павловны в «кадрили знаменитых поэтов» Крылов выступал наряженным музой Комедии — Талией. Он был в древнегреческом женском одеянии и читал сочиненные им к случаю стихи:

Про девушку меня идет худая слава,
Что будто я весьма дурного нрава
И будто вся моя забава
Людей расценивать и насмех подымать (III, 315).

В подобных представлениях Крылов выступал не только актером, но драматургом и режиссером. Чтобы дать понятие о том, какие сложные, острые и смелые «спектакли» разыгрывал в таких случаях Крылов, расскажем об его участии в придворном маскараде в январе 1836 года.

Но сперва придется сделать некоторое отступление.

В апрельской книжке журнала «Библиотека для чтения» за 1835 год была напечатана пушкинская «Сказка о Золотом петушке». Как известно, сюжет этой сказки был заимствован Пушкиным из «Легенды об арабском звездочете» американского писателя Вашингтона Ирвинга [19]. Сюжет Пушкин радикально видоизменил — сохранились лишь некоторые черты персонажей и линии действия. И вот, именно судя по тому, в каком направлении перерабатывал Пушкин ирвинговскую историю, можно утверждать, что в «Легенде об арабском звездочете» русского поэта привлек более всего прочего один мотив: спасительное действие некоего амулета, волшебная защита от врагов, благодаря которой властитель государства избавляется от всех трудов и может предаваться самой беспечной лени. В центре пушкинского повествования — Золотой петушок: неусыпный и всевидящий страж, который чует всякую опасность, предупреждает обо всякой беде. Золотого петушка Пушкин недаром вынес и в заглавие сказки.

Надо заметить, что в «Сказке о Золотом петушке» исследователи издавна видят завуалированную сатиру на Николая I. Но дело здесь не столько в «сатире на лицо», сколько в насмешке над государственными принципами «бодрого царя», над его стремлением управлять страною как ротой или полком, вникая во все мелочи и самолично наблюдая за порядком.

Вот эту-то ретивость Николая и высмеял Пушкин — желание за всем следить, все контролировать и прямо связанную с этим желанием государственную политику, основанную на убеждении, что все сложнейшие проблемы русской жизни возможно разрешить чисто внешними, административными, прежде всего полицейскими, средствами. У Пушкина речь идет о том, что государственная деятельность царя Дадона становится ненужной с появлением Золотого петушка, царь отправляется на покой, впадает в спячку. Вместе с тем из сказки явствует, что существуют опасности, в борьбе с которыми полицейские методы непригодны. Эти опасности символизирует (символ иронический, как иронично и все повествование) таинственная Шамаханская царица.

В «Сказке о Золотом петушке» цензуровавший ее А. В. Никитенко не пропустил три стиха. Пушкин по этому поводу записал в дневнике за февраль 1835 года: «Ценсура не пропустила следующие стихи в сказке моей о золотом петушке:

Царствуй, лежа на боку
и
Сказка ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок» [20].

К публикации пушкинской сказки в «Библиотеке для чтения» некоторое отношение имел и Крылов. Дело в том, что Иван Андреевич согласился на предложение известного книгопродавца Смирдина, издававшего «Библиотеку для чтения», стать редакто-

ром журнала, то есть выставить свое имя на обложке и ежемесячно просматривать корректурные листы. Редакторство Крылова продолжалось с января по май 1835 года, и как раз в это время в журнале явилась «Сказка о Золотом петушке». Несомненно, Крылов прочел ее в рукописи или в корректуре. Он должен был знать о столкновении Пушкина с цензором и, конечно, знал, какие именно стихи не пропустил Никитенко.

В том же самом 1835 году Крылов пишет басню «Вельможа», мысль которой очень близка пушкинской насмешке над «бодрым», деятельным правлением Николая I. С тем лишь отличием, что Крылов отрицает не только излишне ретивую и прямолинейную деятельность, но и всякую деятельную власть, провозглашая лучшим правителем — полнейшего бездельника:

«Родился в Персии, а чином был сатрап;
Но так как, живучи, я был здоровьем слаб,
То сам я областью не правил,
А все дела секретарю оставил».—
«Что ж делал ты?» — «Пил, ел и спал,
Да все подписывал, что он ни подавал».—
«Скорей же в рай его!» — «Как! где же
справедливость?»
Меркурий тут вскричал, забывши всю учтивость.
«Эх, братец!» — отвечал Эак,—
«Не знаешь дела ты никак.
Не видишь разве ты? Покойник — был дурак!
Что, если бы с такою властью
Взялся он за дела, к несчастью?
Ведь погубил бы целый край! . .
И ты б там слез не обобрался!
Затем-то и попал он в рай,
Что за дела не принимался» (III, 204).

Плетнев рассказывает: «Последнюю из басен своих («Вельможа») написал он еще в 1835 году. Он ее читал их императорским величествам также в маскараде, бывшем в Аничковском дворце, где Крылов одет был кравчим, в русском кафтане, шитом золотом, в красных сапогах, с подвязанной седой бородою» [21].

Взявшийся вскоре по смерти Крылова комментировать его басни В. Ф. Кеневич писал по поводу «Вельможи»: «Предполагал ли Крылов, что его произведение не будет дозволено цензурою, или действительно цензура его запретила, но только он передал его тогдашнему министру народного просвещения гр. Уварову для представления государю императору. Не знаем, по какой причине Уваров не исполнил просьбы баснописца; рукопись оставалась у него около года. Между тем кто-то ее списал, передал другому, тот третьему и таким образом в короткое время басня разошлась в публике во множестве списков, дошло до того, что ученики Пажеского корпуса читали ее на экзамене, а в публике

распространилось мнение, что Крылов написал басню, которую цензура запретила, а он, на зло ей, распространил эту басню в рукописи. Чтобы прекратить эти толки, он решился лично просить государя о дозволении напечатать эту басню»[22]. Приглашенный в придворный маскарад, Крылов прихватил с собою рукопись «Вельможи» и там прочел царю...

Что касается этого праздника в январе 1836 года, то он был частью торжеств по случаю десятилетия со дня вступления на престол Николая I. Это были не только увеселения, но и некое подведение итогов. Вечер устроили на английский манер: в виде праздника «бобового короля». Того из гостей, кому доставался кусок пирога с запеченным в нем бобом, объявляли королем праздника. Крылов играл роль кравчего при этом короле. В определенный момент он выступил вперед, обращаясь к «бобовому королю» со стихотворной речью. Здесь же поблизости находился царь Николай I. В своих стихах Крылов заменил обращение к «королю» обращением к «царю» — вероятно, для того, чтобы всем было ясно, что адрес у стихов двойной. Крылов произнес следующее:

По части кравческой, о царь, мне речь позволь:
И то, чего тебе желаю,
И то, о чем я умоляю,
Не морщась выслушать изволь.
Желаю, наш отец, тебе я аппетита,
Чтоб на день раз хоть пять ты кушал бы досыта,
А там бы спал, да почивал,
Да снова кушать бы вставал,
Вот жить здоровая манера!
С ней к году — и за то я, кравчий твой, берусь —
Ты будешь уж не боб, а будешь царь-арбуз!
Отец наш! не бери ты с тех царей примера,
Которые не лакомо едят,
За подданных не спят
И только лишь того и смотрят и глядят,
Чтоб были все у них довольны и счастливы:
Но рассуди премудро сам,
Что за житье с такой заботой пополам;
И, бедным кравчим, нам
Какой тут ждать себе наживы?
Тогда хоть брось все наше ремесло.
Нет, не того бы мне хотелось.
Я всякий день молюсь тепло,
Чтобы тебе, отец, пилось бы лишь да елось,
А дело бы на ум не шло (III, 316—317).

И вот затем уже Крылов попросил разрешения прочесть новую басню и прочел «Вельможу».

Разумеется, Крылов заранее решил прочесть басню на придворном празднике. Когда он писал маскарадные стихи, басня

лежала у него перед глазами. То, что и стихотворная речь кравчего, и басня развивают одну и ту же тему, даже одну и ту же мысль, никак не могло быть случайностью.

И в маскарадных стихах, и в басне речь идет о том, что для властителя бездеятельность предпочтительнее деятельности. В речи кравчего такое утверждение объяснено заботой боярина о спокойствии и здравии «царя», а также и о собственной «профессиональной» выгоде. В басне то же самое предпочтение властителя-лежебоки всем прочим мотивировано заботой о благе подданных.

Боярин-кравчий предлагает царю, чтобы он

... спал, да почивал,
Да снова кушать бы вставал.

В басне властитель ведет именно такой образ жизни:

— «Что ж делал ты?» — «Пил, ел и спал...»

Боярин-кравчий желает, чтобы царю

... пилось бы лишь да елось,
А дело бы на ум не шло.

Басня как бы продолжает эту мысль в отношении к властителю, который

«... был дурак!
Что, если бы с такою властью
Взялся он за дела, к несчастью?
Ведь погубил бы целый край!»

В маскарадных стихах Крылов уговаривал Николая I больше спать и есть и поменьше править, а прочитанный тут же «Вельможа» утверждал, что в том случае, когда правитель глуп, его лень благодатна и спасительна.

Маскарадные стихи еще более откровенная насмешка над всякого рода внешней деятельностью, деятельной властью, чем «Вельможа». И притом они еще ближе по основному мотиву к пушкинскому «царствуй, лежа на боку». Крыловский кравчий внушает своему царю то же, что Золотой петушок кричит Дадону. Тяготы деятельного правления в крыловских стихах и в пушкинской сказке изображены сходным образом.

У Крылова говорится о царях,

Которые не лакомо едят,
За подданных не спят...

У Пушкина:

Инда плакал царь Дадон,
Инда забывал и сон.

У Крылова:

Что за житье с такой заботой пополам.

У Пушкина:

Что и жизнь в такой тревоге!

Маскарадные крыловские стихи января 1836 года, подобно пушкинской сказке о ленивом Дадоне,— это отражение в поэзии некоей устойчивой «устной традиции» иронических рассказов и анекдотов, связанных с репутацией Николая I как излишне ретивого, излишне деятельного правителя. Отражение этой устной критики в адрес царя можно найти во многих записях пушкинского «Дневника». Со ссылкой на общее мнение Пушкин говорит, например, о том, что царь не должен вмешиваться в обыкновенный ход судопроизводства, пишет, что царю не следует самолично являться везде, где случаются беспорядки, и проч.

Насколько сильна и устойчива была эта традиция иронического отношения к неуемной фельдфебельской ретивости Николая I видно из того, что много лет спустя Некрасов в сатирической поэме «Недавнее время» изобразил Николая I в виде «вечно ревностного, вечно не спящего» генерала, который разом «заправлял» больницей и пожарной командой, губя и портя то, что желал поправить. И весьма примечательно, как именно заключает Некрасов рассказ о такого рода пагубной ретивости:

«Иногда и лениться не вредно»,
Такова этих притчей мораль. . .[23]

Взятая Некрасовым в кавычки строка — едва ли не вольная цитата из Крылова.

Только учитывая эту существовавшую в тогдашнем петербургском обществе «устную традицию» насмешек над императором, учитывая способность хотя бы некоторых из числа окружавших Крылова людей оценить двусмысленную остроту крыловских маскарадных стихов, можно понять суть этого иронического поступка поэта.

Рассказывают, что, выслушав «Вельможу», Николай похлопал Крылова по плечу и сказал: «Пиши, старик, пиши!» Между тем именно «Вельможа» стал последней крыловской басней.

Вступая в близкие отношения с людьми, которые были в наибольшей степени ответственны за существующий порядок, с теми, кто хотел заставить его играть угодную им роль, Крылов умел сделать их самих посмешищем, отомстить им своим духовным превосходством.

Ни один из современников Крылова не властен был совершить то, что было доступно Ивану Андреевичу. Только он в целой России мог позволить себе издеваться над русским императором в присутствии многочисленной публики, издеваться прямо

в глаза, и, хотя своей издевке он придал вид почтительной шутки, почтительность была иронической, и чем явственнее было заключенное в его словах и в его поведении подобострастие, тем острее и злее оказывалась насмешка. Так Крылов посредством разрушения грани между театральной ролью и действительностью, посредством превращения собственной жизни в «игру» достигал теперь той жизненной серьезности театрального действия, к которой он стремился когда-то в юности.

5

Обыкновенно говорят о том, что, бросив писать для театра, Крылов принялся за басни.

На самом деле все обстояло несколько иначе. Последние пьесы для театра и первую книгу басен Крылов писал одновременно — в 1805—1807 годах. И в том и в другом жанре писатель говорил, по сути, об одном — о своем ироническом взгляде на жизнь и на собственное положение в ней.

В 1845 году в статье «Иван Андреевич Крылов» Белинский замечал: «Басня, как нравоучительный род поэзии, в наше время — действительно ложный род; если она для кого-нибудь годится, так разве для детей: пусть их и читать приучаются, и хорошие стихи заучивают, и набираются мудрости, хотя бы для того, чтобы после над нею же трунить и острить. Но басня, как *сатира*, есть истинный род поэзии <...>. Выдумать сюжет для басни теперь ничего не стоит, да и выдумывать не нужно: берите готовое, только умейте *рассказать и применить*. Рассказ и цель — вот в чем сущность басни; сатира и ирония — вот ее главные качества. Крылов, как гениальный человек, инстинктивно угадал эстетические законы басни» [24].

В крыловских баснях, так же как в крыловских комедиях, фигура автора явным образом раздваивается и басня становится подобием театрального представления. Автор-режиссер, выбрав некий сюжет, выпускает на сцену актера-рассказчика. Автор при этом остается за кулисами, тогда как рассказчик излагает перед публикой поучительную историю. Стиховой размер и ритм рассказа, обороты речи, ход сюжета и подробности действия обнаруживают характер рассказчика. И характер этот, то есть стиль рассказа, всегда обладает теми чертами натуральности, естественности, которые вступают в противоречие с условным литературным заданием.

На малом пространстве басни, где по самому условию жанра должно было продемонстрировать совпадение неких представлений («морали») и некоей жизненной ситуации, Крылов мог кратко и ясно ответить на тот же самый вопрос, которым он задавался в своих пьесах: каким образом в поэтическом произведении возможно согласовать мораль, добродетель (то есть понятие

о том, какова должна быть реальность) с изображением природных свойств реальности.

В баснях Крылов соотносил традиционную литературную конструкцию, часто и традиционный басенный сюжет, с очень живым, забавным, совсем как бы не «литературным», а «разговорным», «устным» рассказом. («Дмитриев пишет свои басни, а Крылов их рассказывает»,— определил эту особенность крыловских басен П. А. Вяземский, не признававший их, впрочем, настоящей литературой, но полагавший, что они скорее сродни застольной болтовне, анекдоту) [25].

Крылов-автор как будто хочет объяснить читателю, как следует и как не следует поступать. А Крылов-рассказчик тут же показывает, что моральное суждение — это то, что неприложимо к реальной жизненной ситуации. Живой рассказ неизбежно выходит за границы плоского поучения, разрушая его. Автор и рассказчик противоречат друг другу. И вот из этого столкновения серьезного морального задания и как бы неумелого, неуместного в своей живописности и натуральности его исполнения рождалось поэтическое произведение, доказывавшее собою, что соединение «морали» и «реальности» может быть только ироническим.

Вспомним для примера две первые крыловские басни — «Дуб и Трость» и «Разборчивая невеста», напечатанные в январе 1806 года, в то время, когда подходила к концу или уже была закончена работа над «Модной лавкой».

По поводу первой из этих басен Белинский в упомянутой статье говорил: «Лучшею баснью Дмитриева была признана тогдашними словесниками басня «Дуб и Трость», переведенная или переделанная им из Лафонтена. Крылов тоже перевел и переделал эту басню, и общее мнение справедливо признало пьесу Дмитриева лучшею. Но что же в этой басне? — Доказательство, что сильные погибают скорее, нежели слабые, потому что первые стоят на высоте, подверженные всем ударам бурь, а последние, на своих низменных местах, спасаются от ветра способностию гнуться. Справедливо и морально, но опять-таки только для детей! Взрослые люди не по басням учатся нравственной философии. . .» [26] Однако все дело в том, что Дмитриев всерьез противопоставляет гордость мощного Дуба и смирение тонкой Тростинки. А Крылов смотрит на все это иначе. Возвращаясь в Петербург после двенадцати лет скитаний с сознанием сломанности своей жизни, Крылов, конечно, не случайно взял для перевода именно эту лафонтеновскую басню (и подарил перевод друзьям давних молодых лет Бенкендорфам). Необходимость «гнуться», чтобы выжить, необходимость идти на компромиссы, то есть отказаться от свободы и жить «низменно», для Крылова как раз доказательство несовместимости нравственности и существования. Проповедь смирения в его басне — проповедь ироническая.

То же самое во второй басне — «Разборчивая невеста». Цель ее — тоже осуждение гордости:

Невеста-девушка смышляла жениха:
Тут нет еще греха,
Да вот что грех: она была спесива (III, 12).

Однако из рассказа выясняется, что «спесь» — всего лишь обычные иллюзии насчет собственных возможностей, обычное нежелание считаться с реальностью. Разборчивая красавица в поисках идеала теряет время и красоту и, наконец, понимает, что мечты — это одно, а реальность — нечто иное. Прежде стремившаяся к несбыточному, красавица, уразумев суть вещей,

За первого, кто к ней присватался, пошла:
И рада, рада уж была,
Что вышла за калеку (III, 14).

И так во всех крыловских баснях.

«Ворона и Лисица». Суть басни в том, что представления Вороны на свой собственный счет отнюдь не совпадают с тем, что есть на самом деле. (Эти представления никогда не совпадают с реальностью: «В сердце льстец всегда отыщет уголок».) Цель басни в том, чтобы научить не верить лести, но рассказ басни показывает, что не верить невозможно — лесть как раз и демонстрирует тот зазор между действительностью и представлением о ней, который существует всегда.

«Волк и Ягненок». Рассказчик басни как будто хочет осудить несправедливость, злоупотребление силой. Но рассказывает он о том, что справедливости — подчинения силы праву, правде — быть не может. Правда независима от силы, сила — от правды. Ягненок прав, но Ягненок бессилен, а Волк силен и потому не нуждается в правде.

«Пустынник и Медведь». Медведь добр и услужлив, но он глуп и взялся не за свое дело, в слуги он не годится. Персонаж по природе не может быть тем, кем он стремится быть.

В том-то и суть, что герои крыловских басен все время берутся не за свое дело. Так в баснях «Квартет», «Щука и Кот», «Слон на воеводстве», «Огородник и философ» и во многих других. Рассказчик басни ставит им это в вину, тогда как из рассказа явствует, что это не вина, но беда их. Они не могут, не способны осуществить как раз то, что хотят осуществить. Желание и возможность, так же как намерение и поступок, как представление и реальность, оказываются отделены непереходимой чертой...

В баснях Крылову удавалось многое сказать выразительнее и проще, чем в комедиях. Басня, и в этом ее отличие от всех прочих поэтических жанров, изначально связана с неким «моральным заданием», с необходимой притче прямолинейностью. Именно эта наперед заданная нехудожественность, иллюстративность жанра требует от автора поэтической басни «преодоления» основного признака жанра, «уничтожения басни в басне», по точному

определению Л. С. Выготского.[27] Достигал желаемого Крылов, как сказано, посредством разрушения логической прямолинейности рассказа, посредством выбора такого «рассказчика», который неизменно уклонялся от прямого пути. Живая яркость рассказа делает столь выразительным его несоответствие заданной морали. Современники Крылова острее, чем позднейшие поколения, ощущали «нелитературность» крыловского сказа и преднамеренную несерьезность его поучений. Об этом говорил Пушкин, по словам которого, отличительные черты крыловских басен — «насмешливость, веселое лукавство ума и живописный способ выражаться». Об этом в приведенном выше отрывке говорит Белинский.

Басни Крылова и его поздние комедии внутренне тесно связаны. Они не два последовательных этапа, но, как сказано, две параллельные линии крыловского творчества. И выходят обе ветви из одного корня — крыловской иронии. Поначалу драматургия и сочинение басен шли рядом. Потом одна линия творчества, оказавшись явно более плодотворной, заглушила другую. Крылов стал в баснях говорить то, что поначалу пробовал сказать в комедиях.

Белинский, приводя одну из басен Крылова, утверждал, что она могла бы войти составной частью в грибоедовскую комедию (если бы Грибоедову вздумалось сочинить комедию о взяточниках), стоит только переменить имена басенных зверей на имена людей.

Во всяком случае, стих крыловских басен действительно сохраняет тот же живой язык и те же живые интонации разговорной речи, что и диалоги крыловских комедий. И эта непосредственность высказывания и там, и здесь оттеняет заданную условность готовой литературной формы. Сравнение крыловских комедий с крыловскими баснями помогает понять существо поисков поэта: в обоих жанрах он ищет максимальной иронической выразительности. И лишь уяснив, хотя бы в самых общих чертах, какие задачи решал Крылов в баснях, мы можем попробовать объяснить причину ухода Крылова из драматургии: не комедия, но басня оказалась наиболее совершенной формой для выражения того фатального несоответствия нравственных принципов и реального положения вещей, в непрестанной демонстрации которого и обнаруживала себя крыловская ирония.

Да, Крылов всегда хотел быть драматургом, его всегда влекла возможность видеть и своих героев действующими перед публикой, и отклик зрительного зала на поступки и речи выдуманных им людей. Однако достигнуть в комедии той сжатости и силы иронии, какая возможна была в басне, ему не удалось.

Плетнев слышал, как Крылов уже в поздние годы, давно будучи знаменитым баснописцем, рассказывал, что, принявшись писать басни, должен был «преодолеть отвращение от этого рода» поэзии.

По словам Лобанова, Крылов уже в 1820-х годах читал ему сцены из новой комедии, которая, однако, тоже осталась неоконченной. «Еще к литературным невозвратным утратам надобно причислить две сцены из комедии в стихах, которую (помнится, в 1820 году, или еще несколько позже) задумал он написать,— говорит Лобанов.— Названия комедии не помню, да едва ли она имела название; но эти две сцены читал мне Иван Андреевич. Я только то помню, что сцены шли отменно живо, что стихи этих сцен равнялись с совершенством стихов лучших его басен. Впоследствии времени я просил у него этих отрывков, но он отвечал: Не знаю куда они делись; уж не Фенюша ли их прибрала?» [28]

Так желание вернуться к драматургии и сознание, что для него такое возвращение невозможно, боролись в его душе на протяжении десятилетий.

* * *

Отношения Крылова с театром — существенный эпизод в истории русской драматургии, в истории русской сцены. Начав с пьес, подражательных по форме, он затем создал оригинальный иронический театр, который оказал приметное влияние на его современников в начале XIX века, стал школой для Шаховского, а в какой-то мере и для Грибоедова.

Вместе с тем Крылов был не только в числе крупнейших русских писателей первой половины XIX века, но и в числе оригинальнейших русских мыслителей того времени.

Крылов начал с проповеди действенного, политически активного искусства, и таким искусством для него был прежде всего театр, где зритель получал наглядные уроки нравственности. Однако после тяжкого разочарования в успехе этой проповеди Крылов приходит к отрицанию того рационалистического и «внеличного» подхода к основным моральным проблемам, что был свойственен идеологии Просвещения, а также и европейскому, вплоть до Гегеля, философскому мышлению.

Крылов привнес в сферу философских идей совершенно оригинальное по тому времени требование практической, то есть на личном опыте проверяемой достоверности всех умозрительных построений. Эта установка на «практицизм» в подходе к центральным философским проблемам определяет крыловский литературный стиль. В основе его столкновение моральных вопросов, представленных, с одной стороны, в их отвлеченной форме, а с другой — в их бытовом, жизненном воплощении.

Во взаимодействии и в борьбе с крыловским ироническим критицизмом развивались историко-философские идеи Пушкина. Явный след воздействия и преодоления крыловской иронии (понятой прежде всего как антикарамзинистская и антиромантиче-

ская идеология) можно проследить в пушкинских поэмах 1830-х годов — «Домик в Коломне», «Езерский», «Медный Всадник».

Своеобразная и плодотворная при своей иронической направленности идеология Крылова вполне выразилась в его баснях. Но зарождение и формирование взглядов зрелого Крылова возможно проследить, только изучая историю его взаимоотношений с театром, историю его духовной эволюции от «Кофейницы» до первой книги басен. Этот путь был исполнен явного и скрытого трагизма, болезненных неудач и высоких достижений. Этот путь был определен поразительной цельностью крыловской натуры, неизменным мужеством и стремлением идти до конца в своих выводах.

ПРИМЕЧАНИЯ

НАЧАЛО

[1] Цит. по кн.: *Кеневич В.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. Спб., 1878, с. 308.

[2] *Львова Е. Н.* Рассказы, заметки, анекдоты. — Русская старина, 1880, № 9, с. 205.

[3] *Карлгоф Е. А.* Иван Андреевич Крылов. — Звездочка, 1844, № 1, с. 41—42.

[4] Письма Пикара к князю А. Б. Куракину. — Русская старина, 1870, т. 1, с. 130.

[5] Цит. по кн.: Архив дирекции императорских театров. Спб., 1892. Вып. 1, отд. 2, с. 113.

[6] Российский феатр, 1788, ч. XXII, с. 31.

[7] Российский феатр, ч. XXII, с. 81.

[8] Российский феатр, ч. XXII, с. 84.

[9] *Николев Н. П.* Творения. М., 1798, т. 1, с. 55.

[10] Российский феатр, ч. XXII, с. 103.

[11] *Булгарин Ф. В.* Воспоминания об Иване Андреевиче Крылове и беглый взгляд на характеристику его сочинений. — Северная пчела, 1845, № 8.

[12] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 16-ти томах. М., 1940, т. 9(2), с. 492.

[13] См.: *Овчинников Р. В.* В поисках автора «весьма замечательной статьи».— История СССР, 1979, № 4, с. 173—179.

[14] См.: Крестьянская война в России в 1773—1775 годах. Л., 1970, т. 3, с. 405.

[15] *Оленина В. А.* Записная книжка. Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 542, Оленины, № 877, л. 75, об.

[16] *Львова Е. Н.* Рассказы, заметки, анекдоты.— Русская старина, 1880, № 9, с. 205.

[17] *Глинка С. Н.* Записки. Спб., 1895, с. 87.

[18] *Лотман Ю. М.* О третьей части «Почты духов» И. А. Крылова. — В кн.: XVIII век. Сборник 3. М.; Л., 1958, с. 511—512.

[19] *Глинка С. Н.* Записки, с. 87.

ВРАГ ПАГУБНЫХ СТРАСТЕЙ

[1] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка. Спб., 1885, т. 2, с. 42—43.

[2] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка, т. 2, с. 44.

[3] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка, т. 2, с. 43.

[4] Цит. по кн.: Общественные движения в России в первую половину XIX века. Спб., 1905, т. 1, с. 128.

[5] Цит. по кн.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* И. А. Дмитревский. Берлин, 1923, с. 95.

[6] Словарь русских светских писателей. М., 1845, т. 1, с. 290.

[7] *Дмитревский И. А.* Слово похвальное А. П. Сумарокову. — В кн.: Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академией. Спб., 1808, т. 3, с. 160.

[8] См.: *Глинка С. Н.* Записки, с. 160.

[9] *Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Л., 1961, с. 76.

[10] *Николев Н. П.* Сорена и Замир. — В кн.: Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX в. М.; Л., 1964, с. 74.

[11] *Николев Н. П.* Сорена и Замир, с. 117.

[12] *Глинка С. Н.* Записки, с. 160.

[13] Цит. по кн.: XVIII век. Сборник 3, с. 514.

[14] *Княжнин Я. Б.* Сочинения в 2-х томах. Спб., 1802, т. 1, с. 8—9.

[15] *Княжнин Я. Б.* Сочинения, т. 2, с. 13.

[16] *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр второй половины XVIII века. М., 1960, с. 245.

[17] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. 1947, т. 2(1), с. 243.

[18] *Фонвизин Д. И.* Собр. соч. в 2-х томах. М.; Л, 1959, т. 2, с. 259.

[19] *Храповицкий А. В.* Дневник. М., 1901, с. 7.

[20] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. 1949, т. 8, с. 139.

[21] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. 1949, т. 11, с. 15—16.

ПИСАТЕЛЬ ПРОТИВ ЛИТЕРАТУРЫ

[1] *Храповицкий А. В.* Дневник, с. 8—9.

[2] *Николев Н. П.* Самолюбивый стихотворец. — В кн.: Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.; Л., 1964, с. 90—91.

[3] *Николев Н. П.* Самолюбивый стихотворец, с. 162.

[4] *Николев Н. П.* Самолюбивый стихотворец, с. 164.

[5] *Шаховской А. А.* Летопись русского театра.— Репертуар русского театра, 1840, кн. 2, с. 3.

[6] *Николев Н. П.* Творения. М., 1798, т. IV, с. 251.

[7] *Николев Н. П.* Розана и Любим. М., 1781, с. 89—90.

[8] Цит. по кн.: XVIII век. Сборник 3, с. 513.

[9] См.: *Степанов В. П.* К истории литературных полемик XVIII в. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978, с. 138.

[10] Словарь русских светских писателей т. 1, с. 290.

[11] *Греч Н. И.* Газетные заметки. — Северная пчела, 1857, № 147.

[12] *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 582.

ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ

[1] *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти томах. М., 1956, т. 8, с. 272.

[2] См.: *Чулков Н. Ф.* В. Кречетов — забытый радикальный публицист XVIII века.— В кн.: Литературное наследство. М., 1933, т. 9—10, с. 459—460.

[3] Цит. по кн.: *Коган П.* Очерки по истории западноевропейских литератур. Спб., 1905, с. 289.

[4] *Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л., 1955, с. 356.

[5] Беседующий гражданин, 1789, № 1, с. 76—77.

[6] Беседующий гражданин, 1789, № 1, с. 83.

[7] Беседующий гражданин, 1789, № 1, с. 165.

[8] Цит. по кн.: *Штранге М. М.* Русское общество и французская революция 1789—1794 гг. М., 1956, с. 47.

[9] Цит. по кн.: Театральное наследство. М., 1956, с. 252.

[10] *Герцен А. И.* Собр. соч., 1956, т. 7, с. 189.

[11] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка, т. 2, с. 61—62.

[12] *Болотов А. Т.* Памятник претекших времян, или Краткие исторические записки о бывших происшествиях и о носившихся в народе слухах. М., 1875, с. 117.

[13] См.: *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 357.

[14] См.: Храповицкий А. В. Дневник, с. 338.

[15] См. в кн.: XVIII век. Сборник 3, с. 515.

[16] Санкт-Петербургский Меркурий, 1793, ч. 3, авг., с. 140—141.

[17] См.: Словарь русских светских писателей, т. 1, с. 291.

[18] *Болотов А. Т.* Памятник претекших времян, или Краткие исторические записки о бывших происшествиях и о носившихся в народе слухах, с. 118.

ПИСАТЕЛЬ ВНЕ ЛИТЕРАТУРЫ

[1] Цит. по кн.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982, с. 245.

[2] *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966, с. 190.

[3] *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений, с. 194—195.

[4] Цит. по кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 177.

[5] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка, т. 2, с. 78, 87.

[6] *Вигель Ф. Ф.* Записки. М., 1891, ч. 1, с. 123.

[7] В кн.: *Крылов И. А.* Полн. собр. соч. М., 1946, т. 2, с. 632.

[8] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 357.

[9] *Марин С. Н.* Полн. собр. соч. М., 1948, с. 176.

[10] *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 182.

[11] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. 1937, т. 1, с. 100.

[12] *Завалишин Д. И.* Записки. Спб., 1906, с. 105.

[13] См.: *Фомичев С. А.* Драматургия Крылова начала XIX века. — В кн.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.

[14] Русский архив, 1872, № 7—8, с. 1324.

[15] Московский зритель, 1806, № 1, с. 28.

[16] См.: *Лобанов М. Е.* Жизнь и сочинения И. А. Крылова. Спб., 1847, с. 48.

[17] См.: *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 510—514.

ИРОНИЧЕСКИЙ ТЕАТР

[1] Лицей, 1806, ч. III, кн. 3, с. 103.

[2] Лицей, 1806, ч. III, кн. 3, с. 103.

[3] Драматический вестник, 1808, ч. 1, № 1, с. 13.

[4] Драматический вестник, 1808, ч. 1, № 1, с. 13.
[5] *Вигель Ф. Ф.* Записки, ч. 1, с. 196—197.
[6] См.: *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 311.
[7] Любитель словесности, 1806, ч. 3, № 7, с. 80.
[8] *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. М., 1940, с. 143—145.
[9] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 548—549.
[10] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 420.
[11] *Марин С. Н.* Полн. собр. соч., с. 156.
[12] Письмо С. Н. Марина — А. Н. Оленину. Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. 542, № 249.
[13] *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964, с. 235—236.
[14] *Вигель Ф. Ф.* Записки, с. 46.
[15] В кн.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников, с. 314.
[16] В кн.: Литературный архив. Спб., 1902, с. 75.
[17] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 399—400.
[18] См.: *Бабинцев С. М.* И. А. Крылов. Очерк его издательской и библиотечной деятельности. М., 1955, с. 35.
[19] См.: *Бабинцев С. М.* И. А. Крылов, с. 35.
[20] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 320.
[21] Лицей, 1807, ч. IV, кн. 3, с. 133.
[22] *Державин Г. Р.* Сочинения. Спб., т. VII, с. 601—602.
[23] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка, т. 2, с. 68.
[24] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 518—519.
[25] Московские ведомости, 1829, № 26.
[26] Русский архив, 1870, № 4—5, с. 956—957.
[27] *Мольер Ж.-Б.* Полн. собр. соч. в 4-х томах. М., 1956, т. 1, с. 266.
[28] *Мольер Ж.-Б.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 261.
[29] *Марин С. Н.* Полн. собр. соч., с. 124.
[30] Северный Меркурий, 1807, № 1, с. 66—73.
[31] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 533—534.
[32] Драматический вестник. Уведомление. 1808, с. 7.
[33] Драматический вестник, 1808, № 65, с. 89.
[34] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 461.
[35] Драматический вестник, 1808, ч. 3, № 58, с. 41—45.
[36] Драматический вестник, 1808, ч. 3, № 70, с. 136.

ПЬЕСЫ И БАСНИ

[1] *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964, с. 101.
[2] *Батюшков К. Н.* Сочинения. Спб., 1886, т. 3, с. 82.
[3] Цит. по кн.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников, с. 315.
[4] *Батюшков К. Н.* Сочинения, т. 3, с. 436.
[5] *Марин С. Н.* Полн. собр. соч., с. 175.
[6] Цит. по кн.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников, с. 371.
[7] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка, т. 2, с. 20.
[8] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 360—361.
[9] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка, т. 2, с. 94.
[10] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти томах. М., 1955, т. 8, с. 587.

[11] *Лобанов М. Е.* Жизнь и сочинения И. А. Крылова, с. 45.

[12] *Гончаров И. А.* Собр. соч. в 8-ми томах. М., 1953, т. 4, с. 179.

[13] *Гончаров И. А.* Собр. соч., т. 7, с. 241—242.

[14] *Лобанов М. Е.* Жизнь и сочинения И. А. Крылова, с. 45.

[15] В кн.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников, с. 55.

[16] В кн.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников, с. 163.

[17] Бумаги А. Н. Оленина. Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. 542, № 359.

[18] Цит. по кн.: *Кеневич В. Ф.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова, с. 341.

[19] См.: *Ахматова А. А.* Последняя сказка Пушкина.— В кн.: Ахматова А. А. Избранное. М., 1974, с. 496—518.

[20] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. 1949, т. 12, с. 337.

[21] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка, т. 2, с. 104—105.

[22] *Кеневич В. Ф.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова, с. 254.

[23] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем в 15-ти томах. Л., 1982, т. 3, с. 82.

[24] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 575—576.

[25] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Спб., 1878, т. 1, с. 160.

[26] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 571.

[27] См.: *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968, с. 186.

[28] *Лобанов М. Е.* Жизнь и сочинения И. А. Крылова, с. 45.

СОДЕРЖАНИЕ

Гордин М. А., Гордин Я. А.

Г68 Театр Ивана Крылова.— Л.: Искусство, 1983.— 174 с., 24 л. ил.

Книга знакомит читателей с произведениями известного баснописца Ивана Андреевича Крылова, который был также драматургом, журналистом, театральным критиком.

Не только опубликованные и увидевшие свет рампы пьесы, но и произведения, оставшиеся в архивах, дают право говорить о том, что Крылов вместе с Д. Фонвизиным стоял у истоков русской реалистической комедии. Творческий путь Крылова воссоздан авторами на широком общественном и историко-культурном фоне.

Книга иллюстрирована.

Для специалистов — театроведов, литературоведов, а также читателей, интересующихся театральным искусством.

Г $\frac{4907000000\text{-}048}{025(01)\text{-}83}$ 87-83 **ББК 85.443(2)1**

Михаил Аркадьевич ГОРДИН
Яков Аркадьевич ГОРДИН

Театр
Ивана Крылова

Редактор **Л. А. Филатова**
Художник **В. Н. Смольков**
Художественный редактор **А. П. Гасников**
Технический редактор **Г. С. Устинова**
Корректор **В. О. Кондратьева**

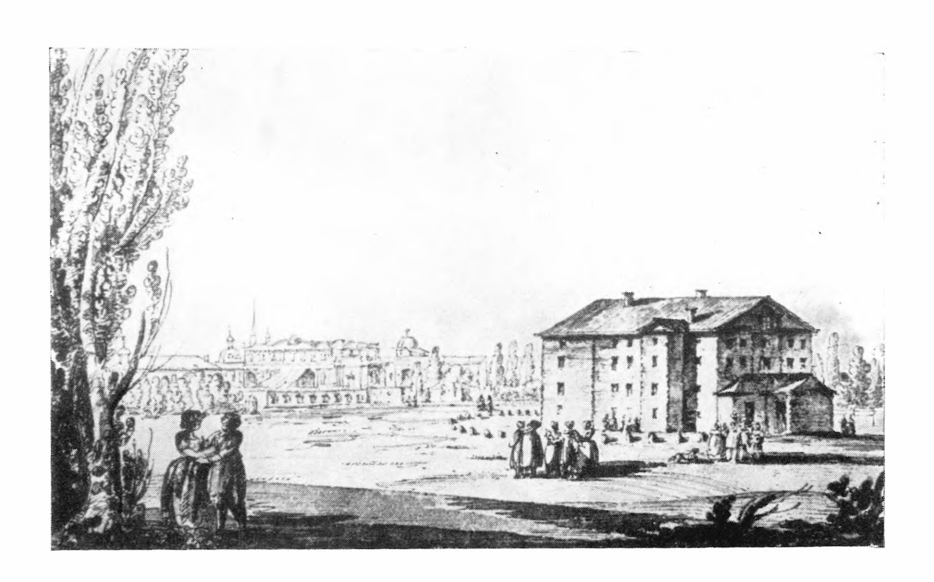
ИБ № 1696

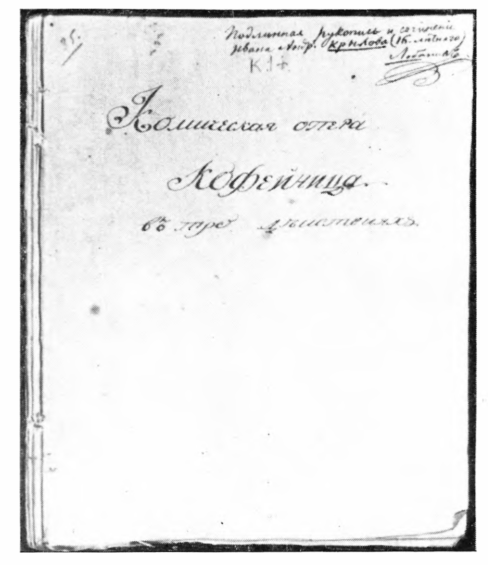
Сдано в набор 23.03.83. Подписано в печать 22.06.83. М-34734. Формат $60\times90^1/_{16}$. Бумага типографская № 1. Для иллюстраций мелованная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,0. Уч-изд. л. 13,63. Изд. № 502. Тираж 22 000 экз. Зак. тип. № 647. Цена 1р. 40 к.

Издательство «Искусство», Ленинградское отделение, 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.



И. А. Крылов.
Гравюра Каина. 1825





Подлинная рукопись и сочинени Ивана Андр. Крылова (16-летнего)
Лобанов

Камическая опера
Кофейница.
въ трех дѣйствиях.

*Деревянный театр на Царицыном лугу.
Рисунок Д. Кваренги. 1780-е гг.*

*Титульный лист рукописи
комической оперы «Кофейница». 1783—1784 гг.*





Наказание розгами.
Гравюра X. Гейслера. 1790-е гг.

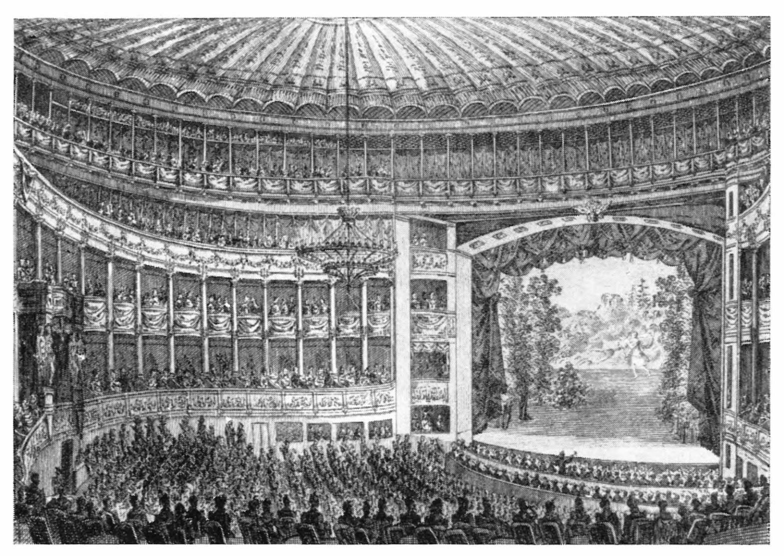
Наказание батогами.
Гравюра X. Гейслера. 1790-е гг.



Народные увеселения.
Гравюра Х. Гейслера. 1790-е гг.

В порту.
Гравюра Х. Гейслера. 1790-е гг.



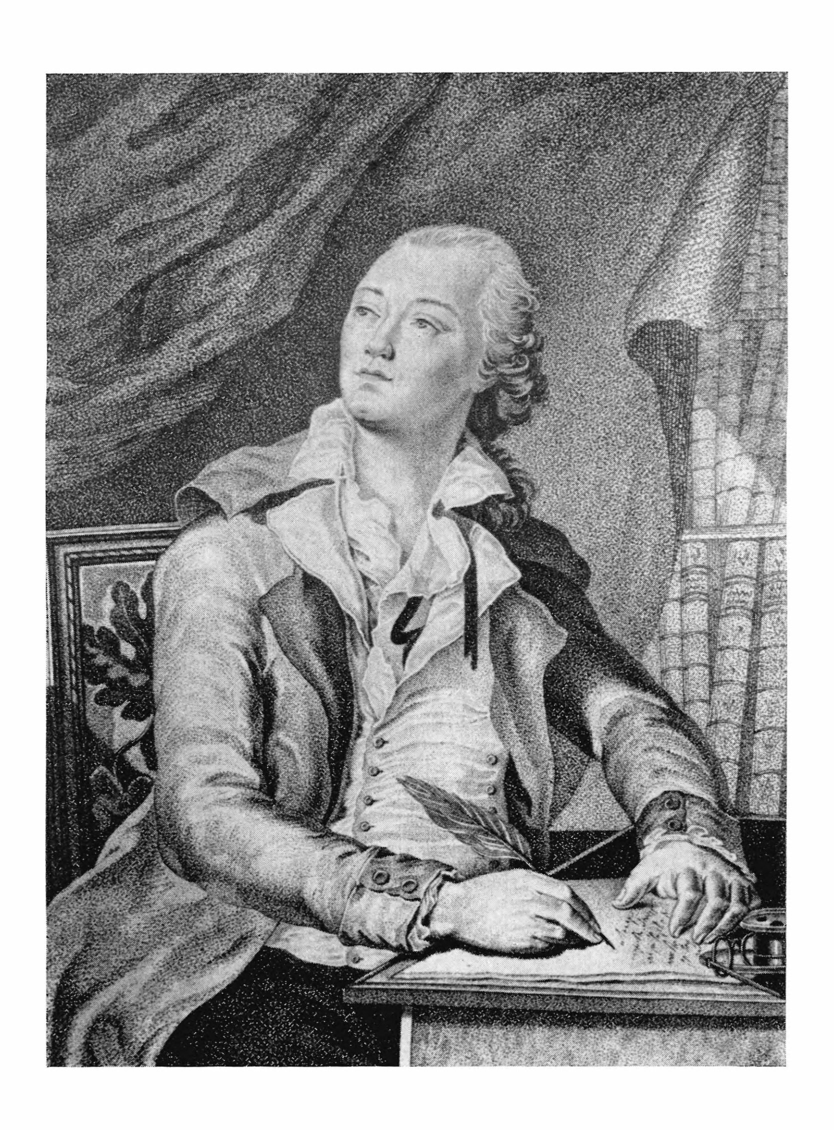


Большой (Каменный) театр в Петербурге.
Фрагмент гравюры Б. Патерсена. Начало XIX в.

Зрительный зал Большого театра.
Гравюра С. Галактионова по рисунку П. Свиньина. 1820-е гг.



Я. Б. Княжнин.
Гравюра по рисунку Ф. Форапонтова. Конец XVIII в.



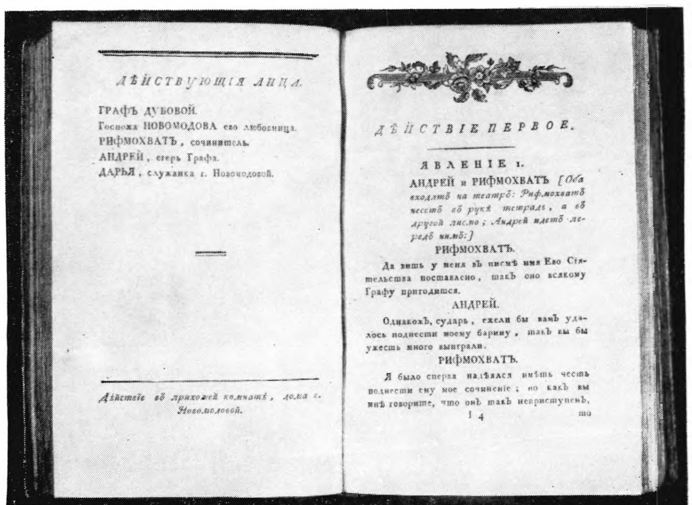
Н. П. Николев.
Гравюра конца XVIII в.



Набережная Невы у Летнего сада и дом И. И. Бецкого, где помещалась типография «Крылов с товарищи». Литография неизвестного художника. 1820-е гг.



Рис. М. Теребенев. Грав. И. Иванов.



ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

ГРАФЪ ДУБОВОЙ.
Госпожа НОВОМОДОВА ево любовница.
РИФМОХВАТЪ, сочинитель.
АНДРЕЙ, егерь Графа.
ДАРЬЯ, служанка г. Новомодовой.

Дѣйствіе въ прихожей комнатѣ, дома г. Новомодовой.

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

ЯВЛЕНІЕ I.

АНДРЕЙ и РИФМОХВАТЪ [*Оба входятъ на театръ: Рифмохватъ несетъ въ рукѣ тетрадь, а въ другой письмо; Андрей идетъ передъ нимъ:*]

РИФМОХВАТЪ.

Да вишь у меня въ писмѣ имя Ево Сіятельства поставлено, такъ оно всякому Графу пригодится.

АНДРЕЙ.

ОднакожЪ, сударь, ежели бы вамъ удалось поднести моему барину, такъ вы бы ужесть много выиграли.

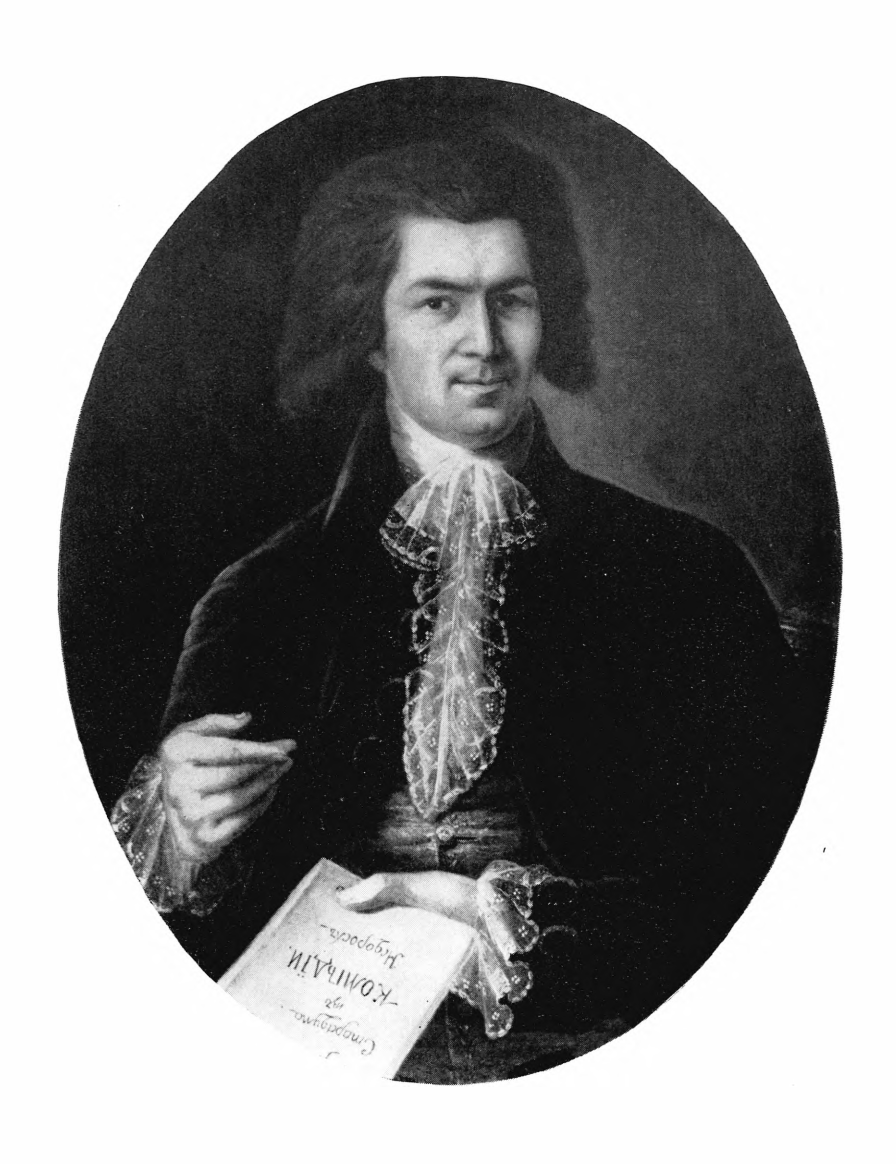
РИФМОХВАТЪ.

Я было сперва надѣялся имѣть честь поднести ему мое сочиненіе; но какъ вы мнѣ говорите, что онъ такъ неприступенъ,

I 4 что

Рифмач.
Гравюра М. Иванова по рисунку И. Теребенева. 1810-е гг.

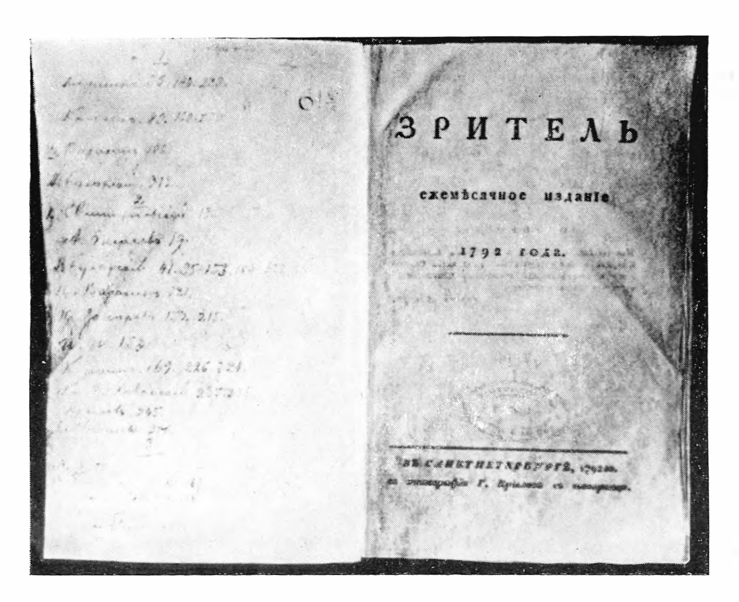
Страницы первой публикации комедии «Сочинитель в прихожей». «Российский феатр», XLI часть, 1794



И. А. Дмитревский в роли Стародума «Недоросль» Д. И. Фонвизина. Неизвестный художник. Масло, 1782



П. А. Плавильщиков.
Гравюра *А. Осипова. 1817*



ЗРИТЕЛЬ

ежемѣсячное изданіе

1792 года.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ, 1792го.

въ [illegible] Г. [illegible]



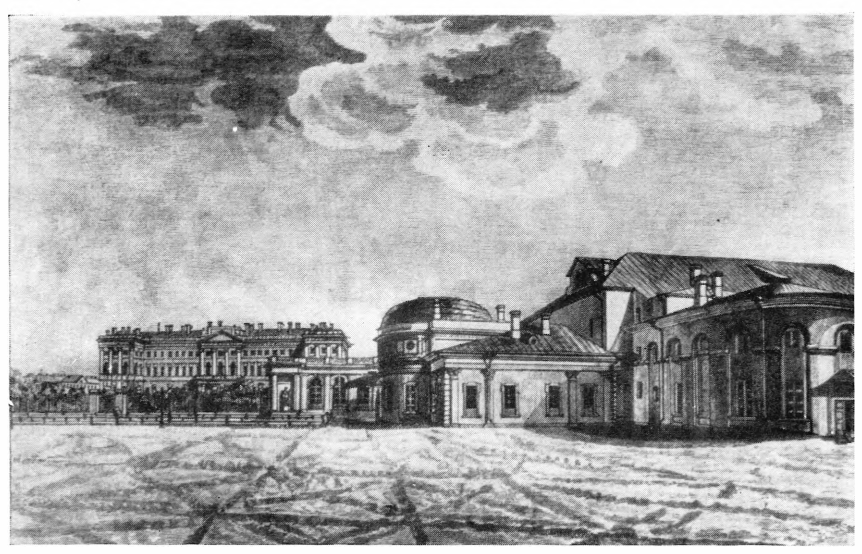
Титульный лист журнала «Зритель». 1792

Вид на Дворцовую набережную от Петропавловской крепости. Гравюра М. Эйхлера. 1799



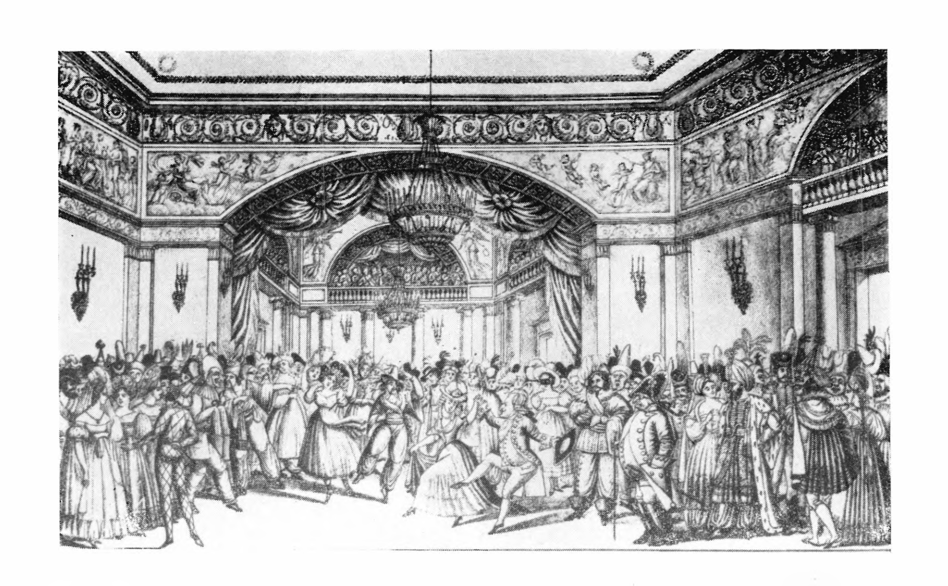
С. Н. Сандунов.
Литография Вильгельма по рисунку Удалова. 1850





Дворцовая набережная.
Фрагмент гравюры И. Леба с картины Ж. Лепренса 1778 года

Малый театр у Аничкова дворца.
Гравюра по рисунку К. Сабата. 1820-е гг.



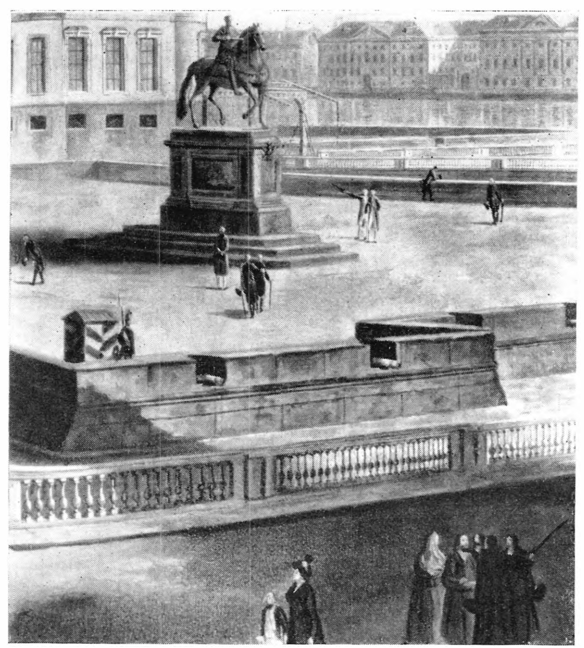
Костюмированный бал.
Литография И. и Н. Вдовичевых. Первая треть XIX в.

И. А. Крылов.
Рисунок О. Кипренского. 1810-е гг.



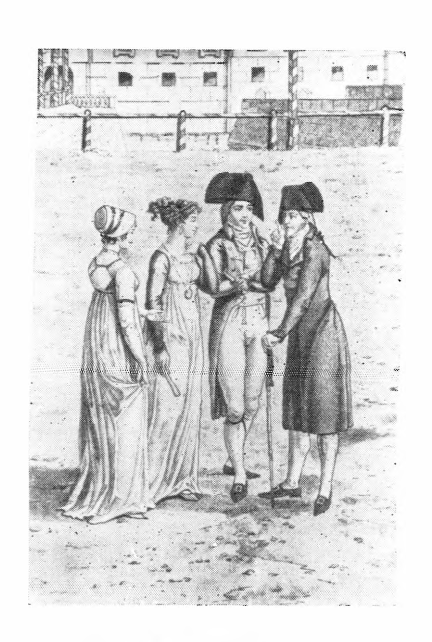
И. А. Крылов.
Рисунок О. Кипренского. 1816





Михайловский замок с площади Коннетабля.
Картина Ф. Я. Алексеева. Масло. 1800

Михайловский замок с площади Коннетабля. Фрагмент



ПОДЩИПА,

шуто-трагедія,

въ

двухъ дѣйствіяхъ,

въ

стихахъ.

сочиненіе И. Крылова.

Михайловский замок.
Фрагмент гравюры Г. Лори. 1804.

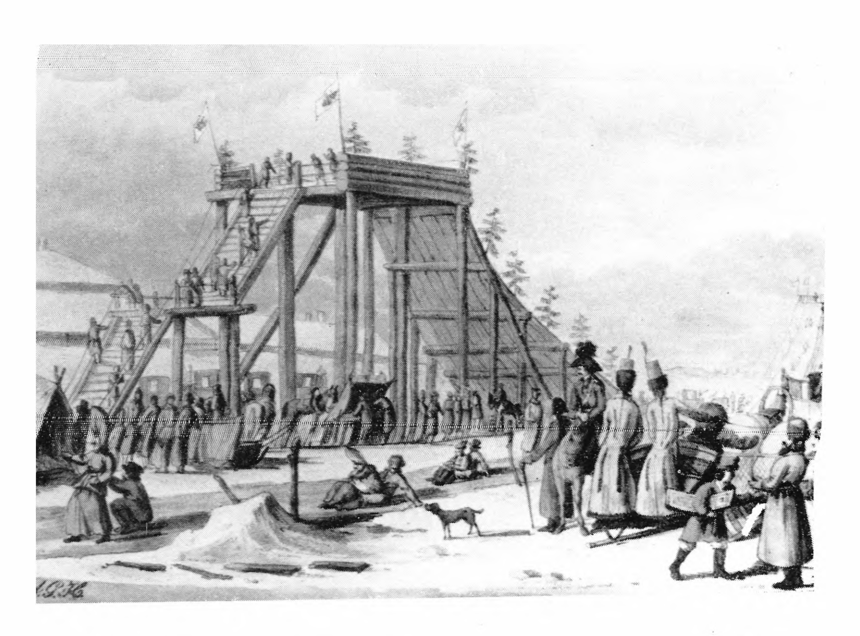
Шуто-трагедия «Подщипа, или Трумф». Список





Вид на Гостиный двор.
Фрагмент гравюры Б. Патерсена. Начало XIX в.

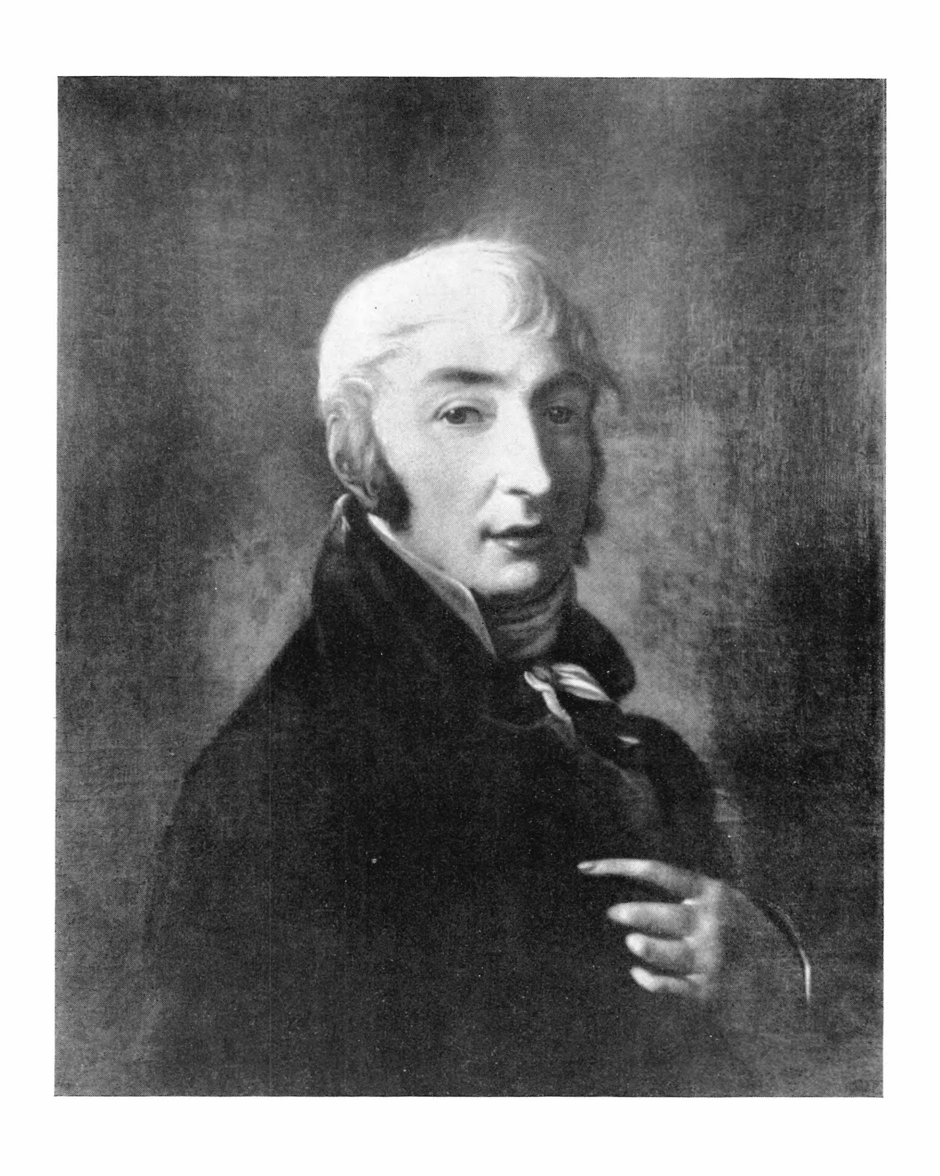
Дворцовая набережная и Зимний дворец.
Фрагмент гравюры Б. Патерсена. Начало XIX в.



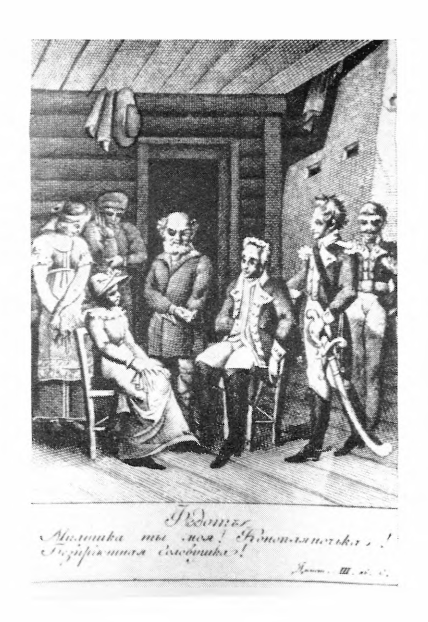


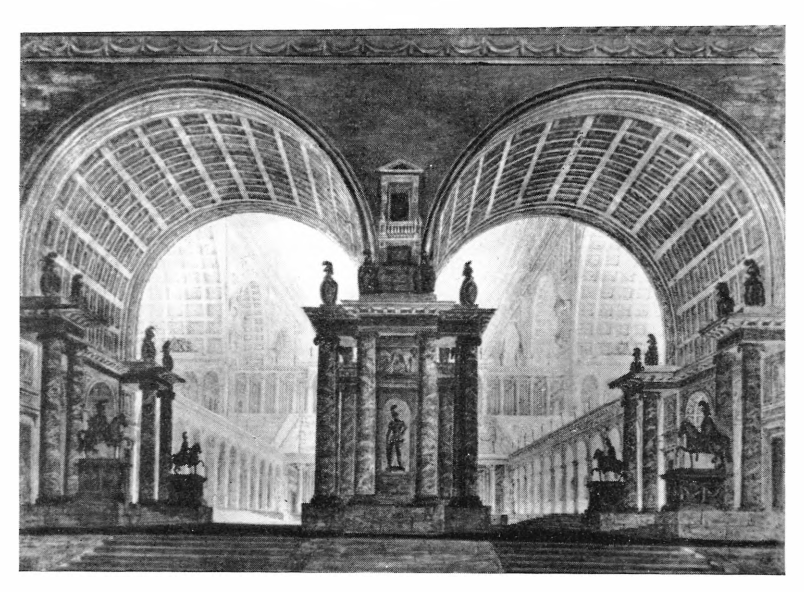
Ледяные горы.
Литография А.-Г. Обигана. 1817

Катальные горы на Большой Неве.
Гравюра Н. Серракаприола. 1817



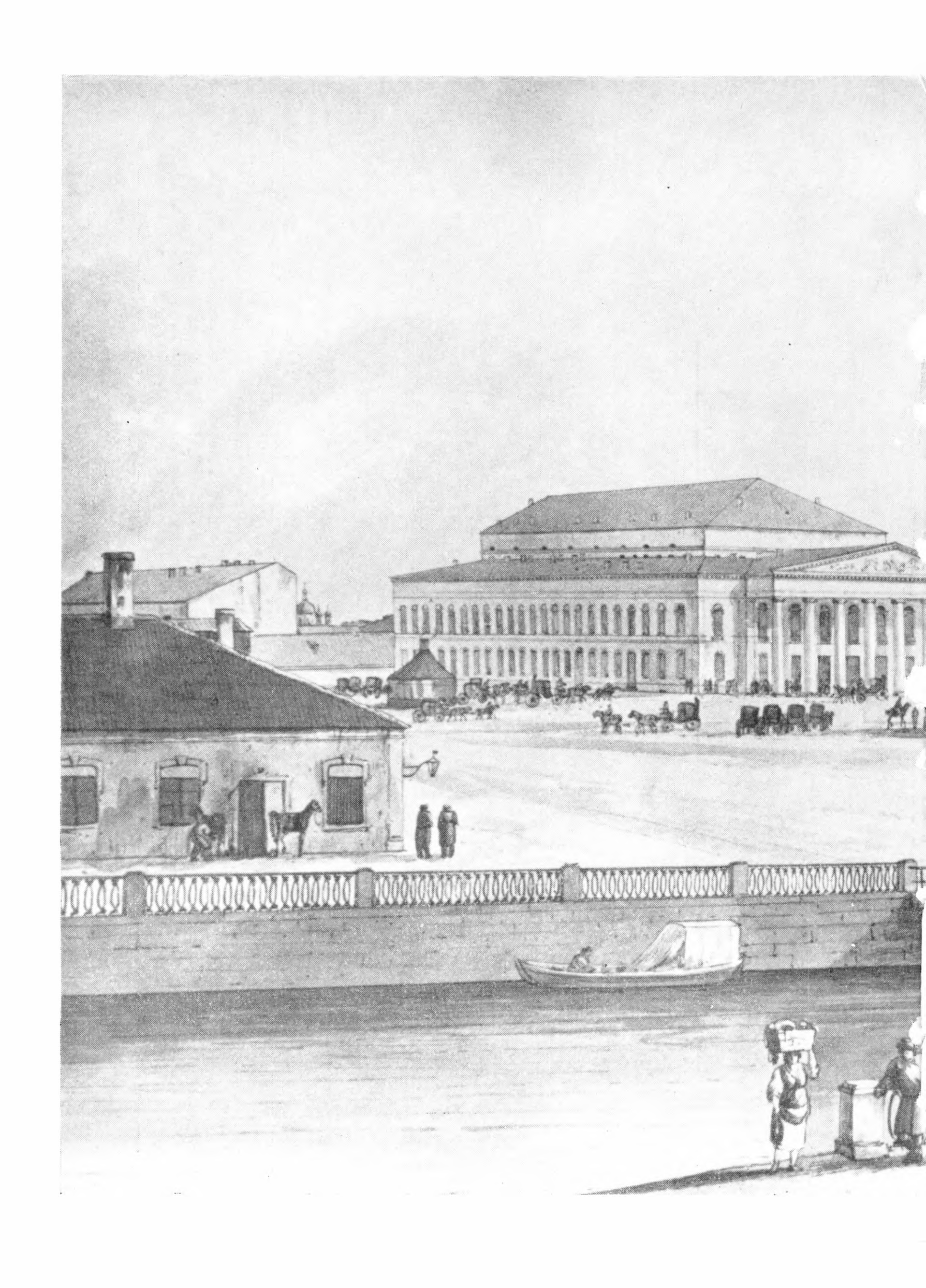
Н. М. Карамзин.
Художник Ж.-Б. Дамон-Ортолани. Масло. 1805





«Лиза, или Торжество благодарности». Драма Н. Ильина.
Фронтиспис издания 1817 года

Дворец с конными статуями.
Эскиз декорации П.-Г. Гонзага

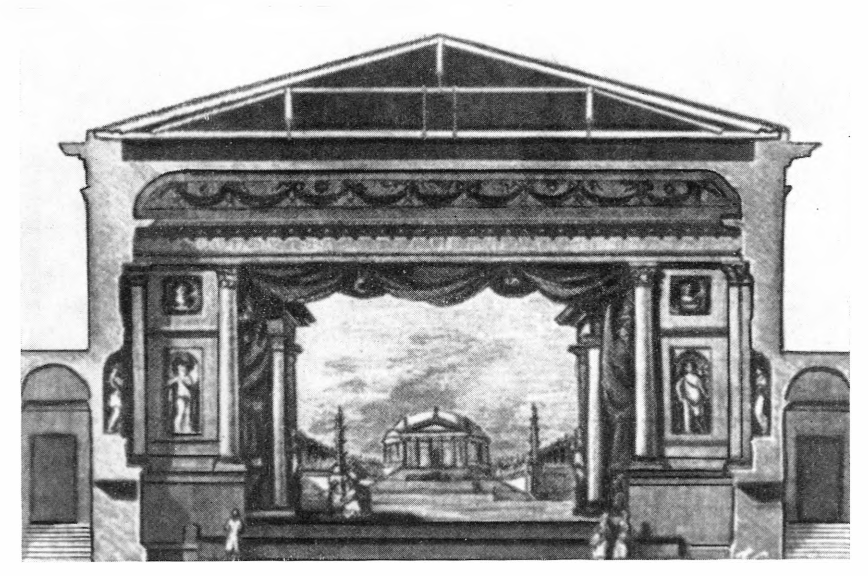


Театральная площадь.
Рисунок А. Мартынова. Начало XIX в.





А. Л. Нарышкин.
Рисунок О. Кипренского. Начало XIX в.

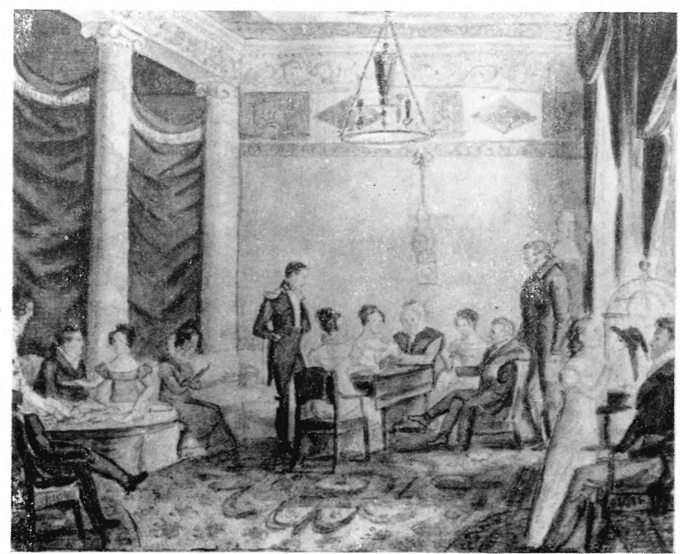


Дворцовая набережная у Эрмитажного театра.
Фрагмент акварели К. Беггрова. 1820-е гг.

Сцена Эрмитажного театра.
Гравюра. Конец XVIII в.



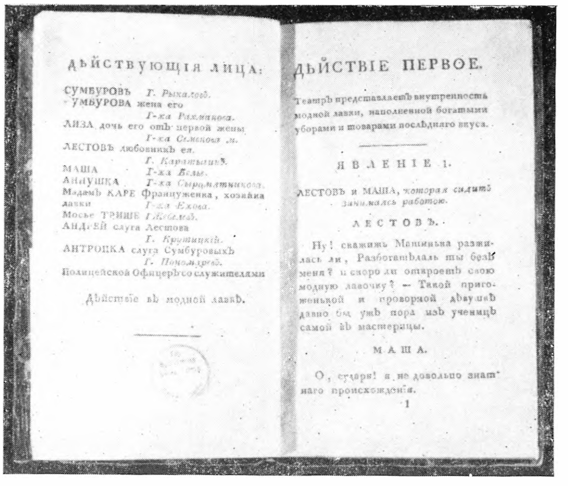
Г. Р. Державин.
Гравюра И. Ческого с портрета работы С. Тончи. 1801



Обуховский мост через Фонтанку.
Литография К. Беггрова. 1823

Гостиная Олениных.
Акварель неизвестного художника. 1820-е гг.





ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

СУМБУРОВЪ Г. Рыкаловъ.
СУМБУРОВА жена его
Г-жа Рахманова.
ЛИЗА дочь его отъ первой жены
Г-жа Семенова м.
ЛЕСТОВЪ любовникъ ея.
Г. Каратыгинъ.
МАША Г-жа Белье.
АННУШКА Г-жа Сыромятникова.
Мадамъ КАРЕ Француженка, хозяйка лавки Г-жа Ехова.
Мосье ТРИШЕ Г. Кебелевъ.
АНДРЕЙ слуга Лестова
Г. Крутицкій.
АНТРОПКА слуга Сумбуровыхъ
Г. Пономаревъ.
Полицейской Офицеръ со служителями

Дѣйствіе въ модной лавкѣ.

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

Театръ представляетъ внутренность модной лавки, наполненной богатыми уборами и товарами послѣдняго вкуса.

ЯВЛЕНІЕ 1.

ЛЕСТОВЪ и МАША, которая сидитъ занимаясь работою.

ЛЕСТОВЪ.

Ну! скажижъ Машинька разжилась ли, Разбогатѣлаль ты безъ меня? и скоро ли откроешъ свою модную лавочку? — Такой пригоженькой и проворной дѣвушкѣ давно бы ужъ пора изъ учениць самой въ мастерицы.

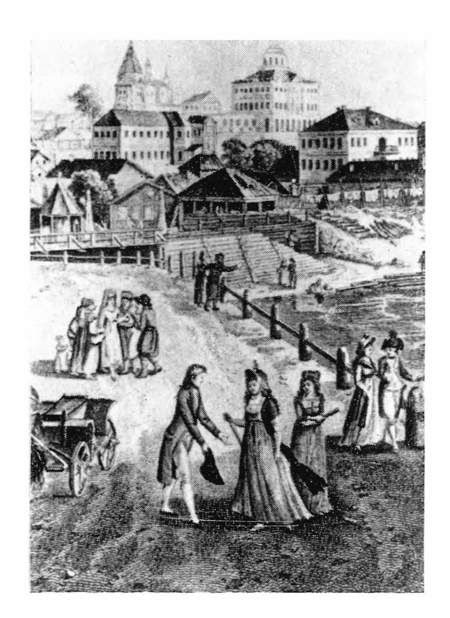
МАША.

О, сударь! я не довольно знатнаго происхожденія.

1

Рисунок И. А. Крылова на рукописи. 1808

Страницы первого издания комедии «Модная лавка». 1807





Вид на Яузский мост в Москве.
Фрагмент гравюры с оригинала Ж. Делабарта. 1797

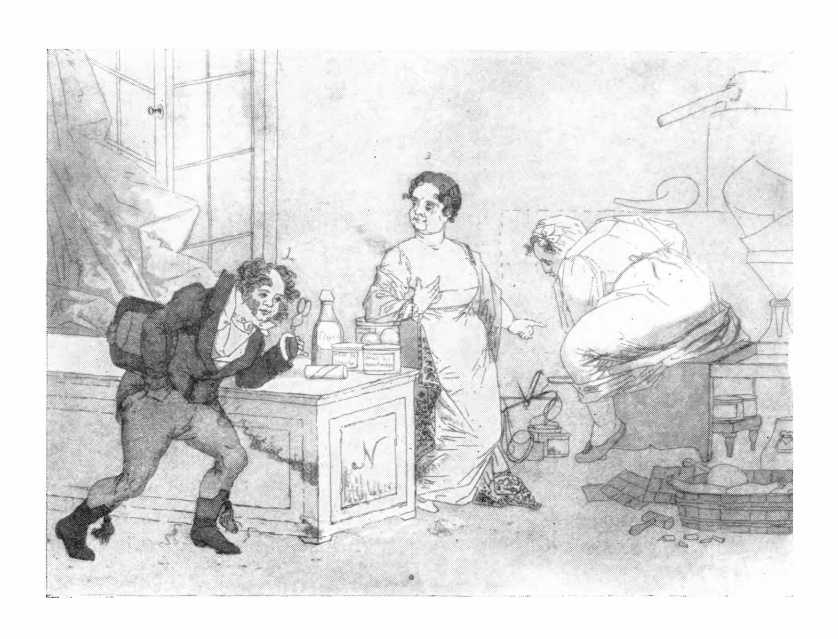
Красный мост через Мойку.
Фрагмент акварели неизвестного художника 1820-е гг.



Садовая улица.
Фрагмент литографии К. Беггрова. 1820-е гг.



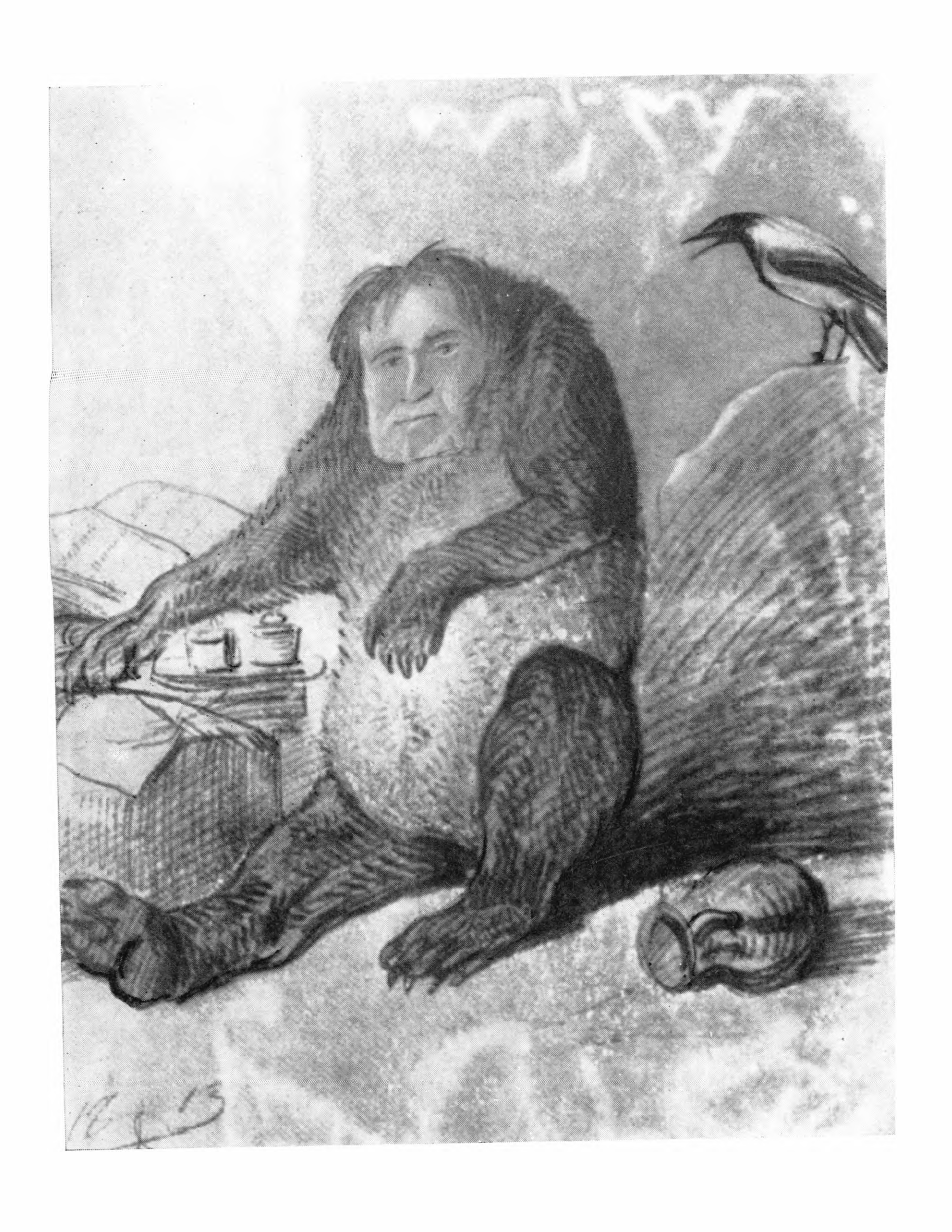
И. А. Крылов
Литография Г. Гиппиуса. 1822



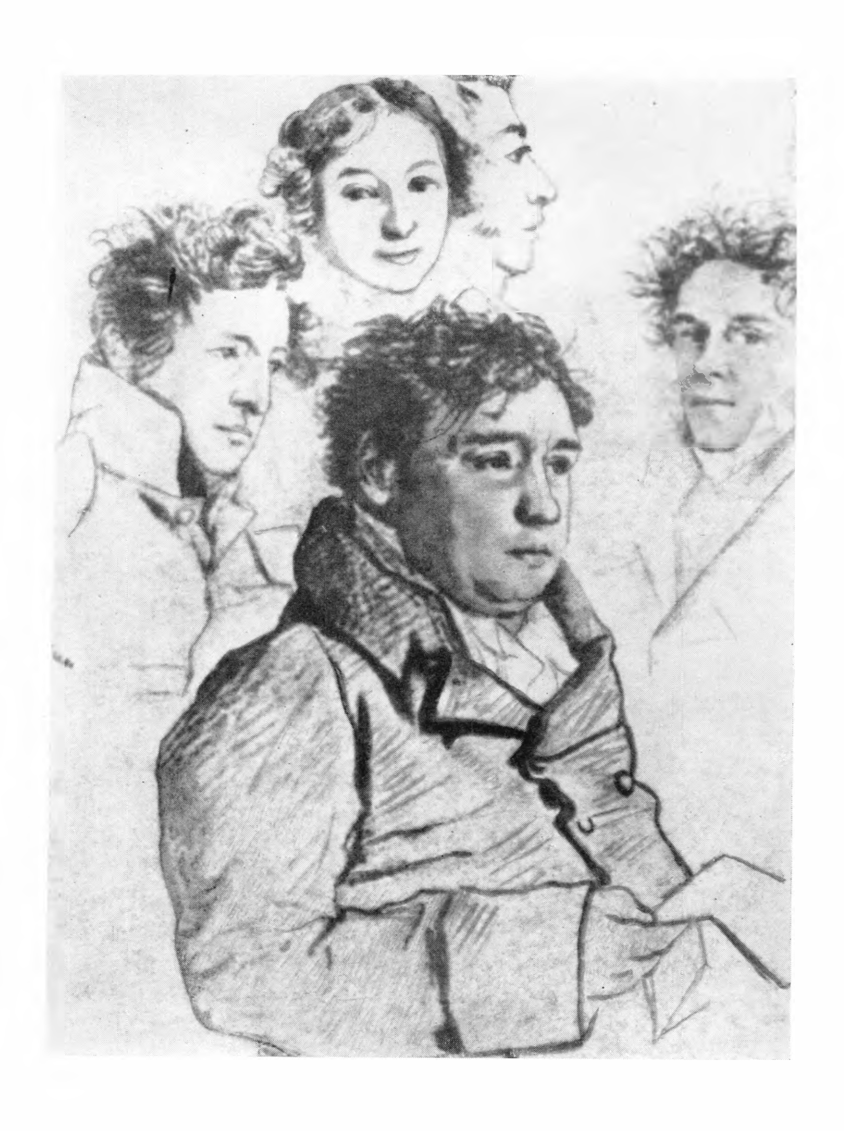


Модный магазин.
Офорт А. Венецианова. 1808

Французский парикмахер.
Офорт А. Венецианова. 1808

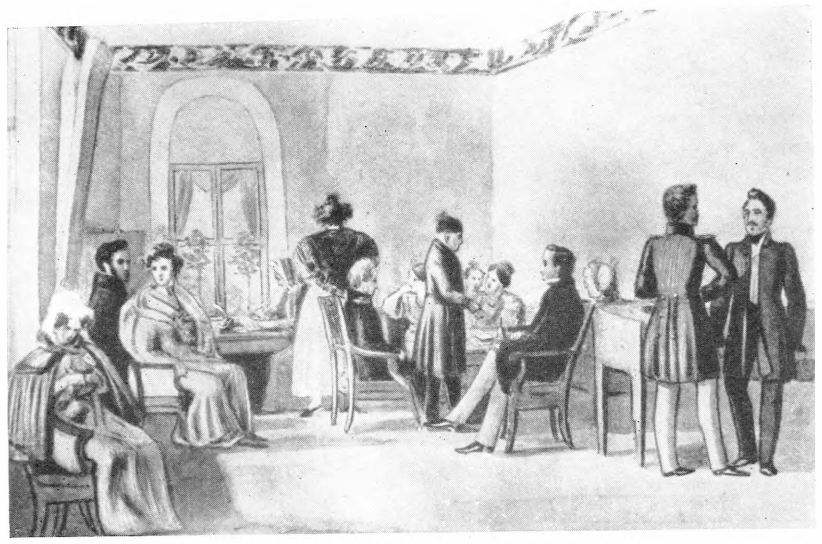


И. А. Крылов.
Шуточный рисунок А. Орловского. 1810-е гг.



И. А. Крылов, П. А. Кикин, Е. С. Семенова, А. С. Яковлев, С. С. Пименов. Рисунок О. Кипренского. 1810-е гг.





А. Н. Оленин.
Рисунок О. Кипренского. 1813

Гостиная в доме Олениных в Приютине
Акварель Ф. Солнцева. 1820-е гг.





Сцены столичной жизни.
Рисунки И. Бугаевского. Первая четверть XIX в.



Сцены столичной жизни.
Рисунки И. Бугаевского. Первая четверть XIX в.

147

ДРАМАТИЧЕСКІЙ ВѢСТНИКЪ.

La critique est aisée, et l'art est difficile.

Хоть критика легка, но мудрено искусство.

ЧАСТЬ I

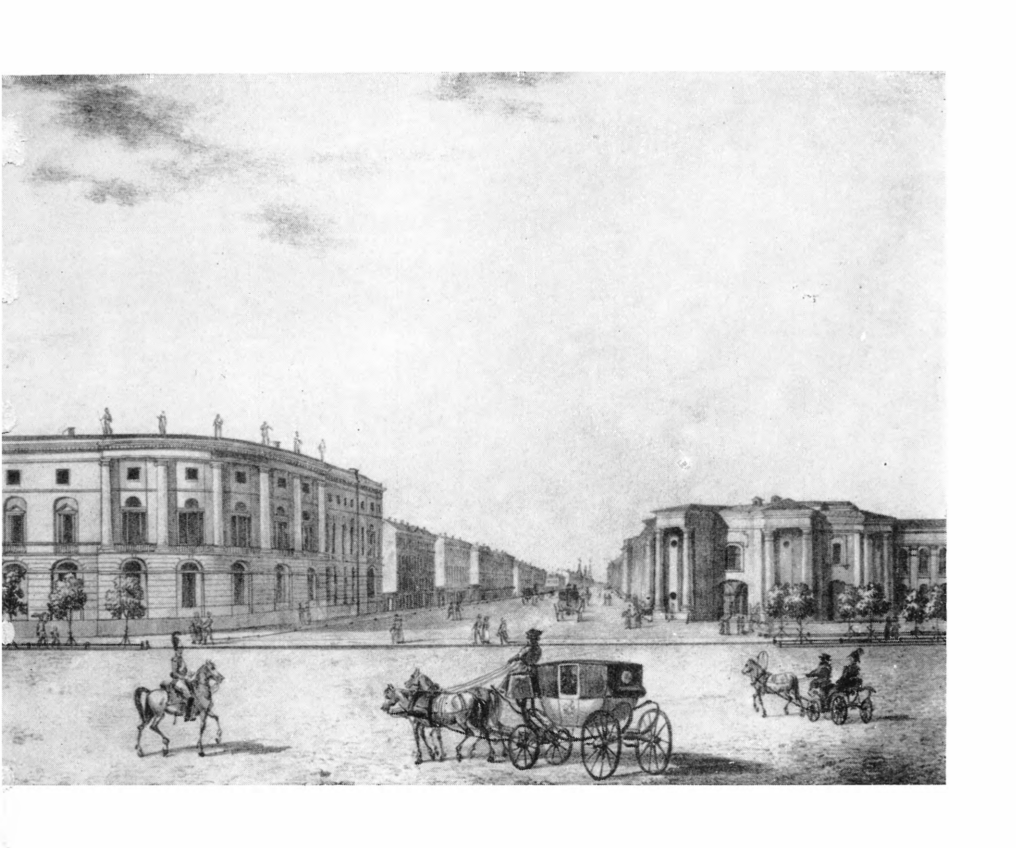
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Въ типографіи Императорскаго театра,

1808 года.



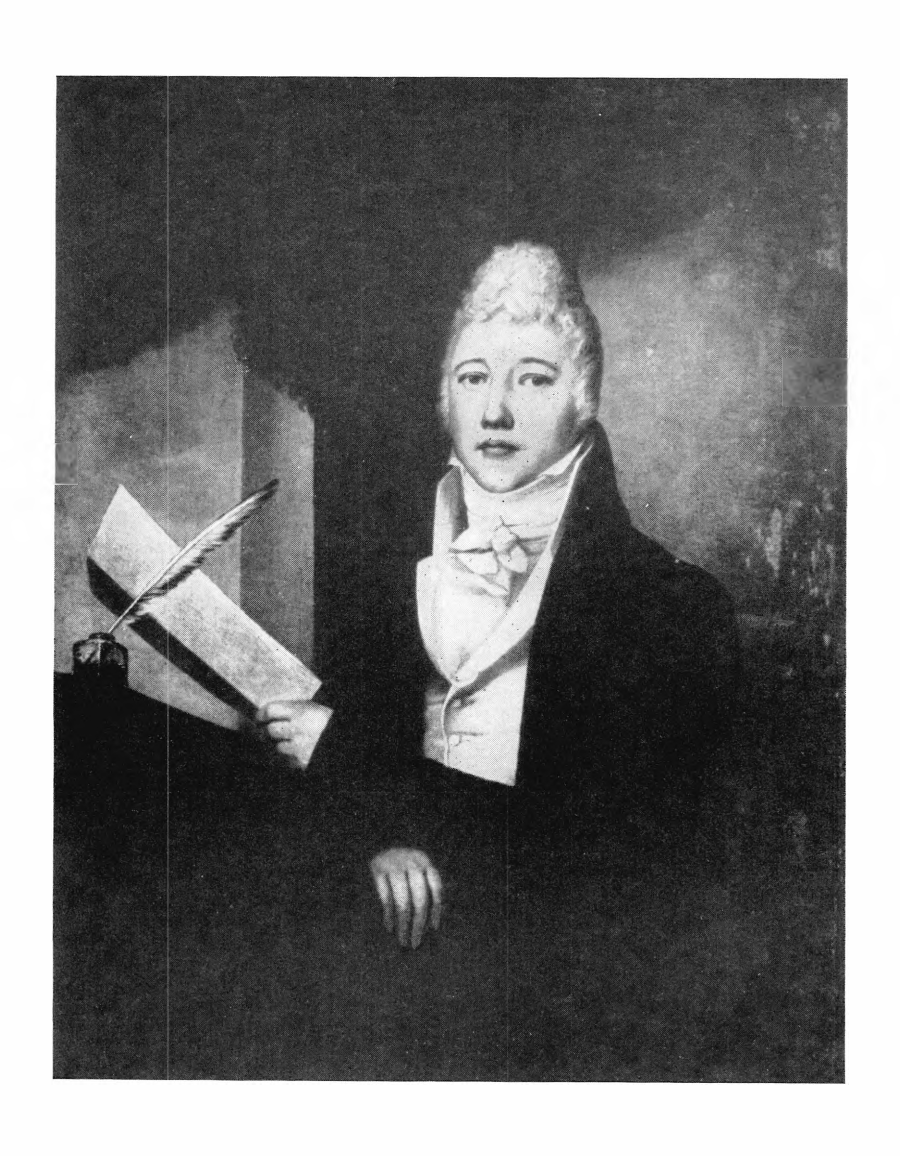




Титульный лист журнала «Драматический вестник». 1808

Иллюстрация к трагедии В. А. Озерова «Фингал». Гравюра М. Иванова. 1828

Публичная библиотека на углу Невского проспекта и Садовой улицы. Литография неизвестного художника. 1820-е гг.



В. А. Озеров.
Художник Рессмесслер. Масло. Начало XIX в.





Эскизы костюмов к опере «Илья-богатырь».
Рисунки П.-Г. Гонзага. 1806

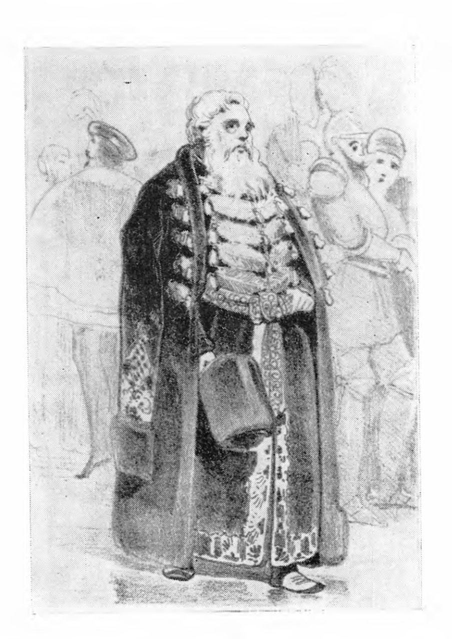


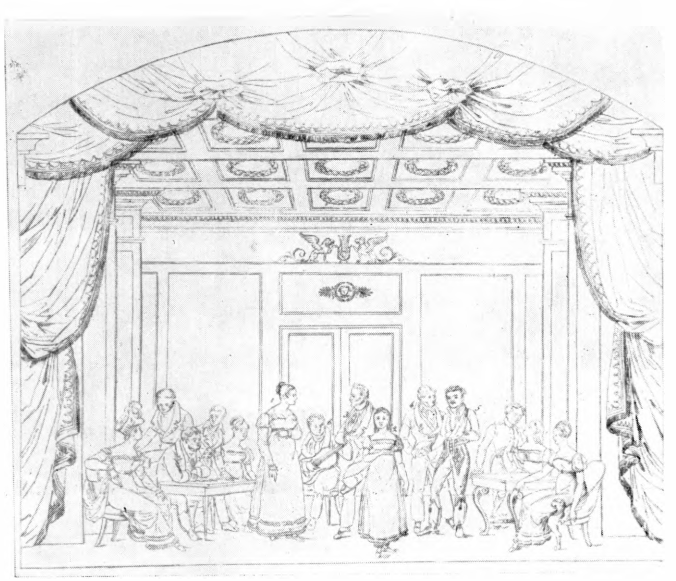
Вид Фонтанки от Измайловского моста.
Литография К. Беггрова по рисунку Е. Исакова 1823

Кабинет И. А. Крылова.
Гравюра по рисунку Л. Эйхена. Вторая четверть XIX в.



А. А. Шаховской.
Неизвестный художник. Масло. Начало XIX в.





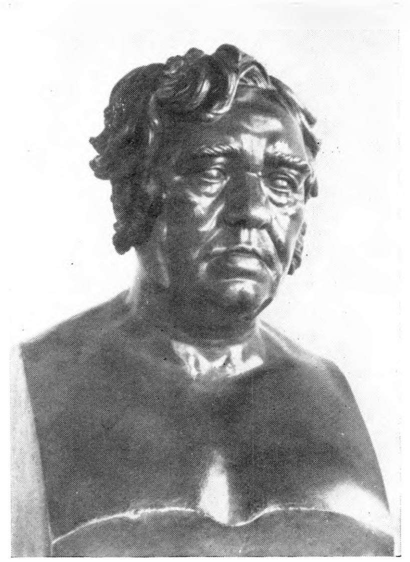
И. А. Крылов в маскараде.
Рисунок А. Агина. 1845

Праздник на даче у А. Н. Всеволожского.
Гравюра А. Дезарно. 1823





Праздник на даче у А. Н. Всеволожского.
Гравюры А. Дезарно. 1823



Собрание у В. А. Жуковского.
Фрагмент картины художников Г. Михайлова, А. Мокрицкого и др.
Масло. 1834—1835 гг.

И. А. Крылов.
Скульптор С. И. Гальберг. 1830